

Ikonische Macht: Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern

Kanter, Heike

Veröffentlichungsversion / Published Version
Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kanter, H. (2016). *Ikonische Macht: Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*. (Sozialwissenschaftliche Ikonologie: Qualitative Bild- und Videointerpretation, 7). Opladen: Verlag Barbara Budrich. <https://doi.org/10.3224/84740146>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>



Heike Kanter
Ikonomische Macht
Zur sozialen Gestaltung von
Pressebildern

Heike Kanter
Ikonische Macht

Sozialwissenschaftliche Ikonologie:
Qualitative Bild- und Videointerpretation

Band 7

Herausgegeben von

Ralf Bohnsack

Aglaja Przyborski

Jürgen Raab

Thomas Slunecko

Heike Kanter

Ikonische Macht

Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern

Verlag Barbara Budrich
Opladen • Berlin • Toronto 2016

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© 2016 Dieses Werk ist bei der Verlag Barbara Budrich GmbH erschienen und steht unter der Creative Commons Lizenz Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.
Diese Lizenz erlaubt die Verbreitung, Speicherung, Vervielfältigung und Bearbeitung bei Verwendung der gleichen CC-BY-SA 4.0-Lizenz und unter Angabe der UrheberInnen, Rechte, Änderungen und verwendeten Lizenz.
www.budrich.de



Dieses Buch steht im Open-Access-Bereich der Verlagsseite zum kostenlosen Download bereit (<https://doi.org/10.3224/84740146>).
Eine kostenpflichtige Druckversion kann über den Verlag bezogen werden. Die Seitenzahlen in der Druck- und Onlineversion sind identisch.

ISBN 978-3-8474-0146-9 (Paperback)
eISBN 978-3-8474-0456-9 (PDF)
DOI 10.3224/84740146

Umschlaggestaltung: Bettina Lehfeldt, Kleinmachnow – www.lehfeldtgraphic.de
Titelbildnachweis: Axel Schmidt/CommonLens
Technisches Lektorat: Ulrike Weingärtner, Gründau
Druckerei: paper&tinta, Warschau
Printed in Europe

Inhalt

Danke	i
Zusammenfassung	iii
1 Einleitung	1
1.1 Alltägliche Bilder	1
1.2 Zum Aufbau der Arbeit	4
2 (Körper-)Bilder im Fokus der Sozial- und Bildwissenschaften	7
2.1 Bilder als <i>sozial gestaltete</i> Produkte	8
2.2 Bildwissenschaftliche Perspektiven auf Körperbilder	11
2.2.1 Bild-Anthropologie und das Körperbild	14
2.2.2 Ikonische Differenz im Körperbild	16
2.2.3 Substitutiver Bildakt: Austausch von Körper und Bild	20
2.3 Ein sozialwissenschaftlicher Blick auf das Körperbild	24
2.3.1 Die Hexis – zur ‚bildhaften‘ Seite des Habitus	24
2.3.2 Zur Gestaltung der Hexis im Bild	26
3 Bildanalyse aus Sicht der rekonstruktiven Sozialforschung	29
3.1 Sozialwissenschaftliche Ansätze zur Bildanalyse	30
3.2 Die Dokumentarische Methode der Bildinterpretation	38
3.2.1 Praxeologische Wissenssoziologie und die Interpretation von Körperbildern	39
3.2.2 Vom Was zum Wie: Die Sinnebenen von Bildern	45
3.3 Die komparative Analyse in der Bildinterpretation	50
3.3.1 Analytische und selektive Vergleichsweisen	51
3.3.2 Reflexion I: Die Anwendung von Bildvergleichen	54

3.3.3	Reflexion II: Zur Typenbildung mit Bildern.....	60
3.4	Die untersuchten Bilder: Pressefotografien in Tageszeitungen	62
4	Empirische Analyse I: Die Fotografie einer Gebärde und ihre Veröffentlichung	67
4.1	Die Veröffentlichung einer Gruß-Gebärde in der <i>taz</i>	68
4.1.1	Vor-ikonographische Beschreibung	68
4.1.2	Ikonische Ebene: Die Gestaltung des Körperbildes....	71
4.1.3	Zur Ikonographie: Guido Westerwelle in der <i>taz</i>	74
4.1.4	Die <i>taz</i> -Gestaltungsweise: ein abwehrender Gruß	75
4.2	Die Gruß-Gebärde in den Gestaltungen von <i>SZ</i> , <i>FAZ</i> , <i>Welt</i> und <i>Bild</i>	86
4.2.1	Die <i>SZ</i> : ein strebender Gruß	87
4.2.2	Die <i>FAZ</i> : ein Siegergruß.....	94
4.2.3	Die <i>Welt</i> : ein flexibler Gruß.....	99
4.2.4	Die <i>Bild</i> : der Gruß als Triumph	102
4.3	Das publizierte Bild als sozial gestaltetes Produkt: ästhetisches Agieren	106
5	Empirische Analyse II: Zur Differenz sozialer Interaktionen in (Presse-)Bildern	111
5.1	Zwei Politiker*innen vor den Kameras	112
5.1.1	<i>Dynamische Körperbilder</i> in <i>FAZ</i> , <i>SZ</i> und <i>Welt</i>	112
5.1.2	<i>Statische Körperbilder</i> in <i>taz</i> und <i>Bild</i>	132
5.2	Beobachtung politischer Blicke: das politische Gegenüber....	142
5.2.1	Im Bundestag: Ethnografische Beobachtung der Pressefotograf*innen	143
5.2.2	Merkels Blick auf Gabriel in <i>SZ</i> , <i>Welt</i> und <i>Bild</i>	146
5.2.2.1	Die Gestaltung von Nähe im sampleexternen Vergleich	161
5.2.3	Die Abgeordneten in Merkels Visier in <i>taz/FAZ</i>	174
5.3	Ein fallübergreifender Vergleich mit Hochzeitsbildern.....	182

6	Typologie: <i>Ästhetisches Agieren</i> in Tageszeitungen	201
6.1	Die Gestaltung von Politiker*innen in Pressefotografien: Zur Rekonstruktion der Orientierung am fotografischen Abbild- charakter	202
6.2	Die Gestaltung der Körperbilder als <i>ästhetisches Agieren</i>	206
6.2.1	Die Relationierung von Bildfläche und Bildrahmen ...	207
6.2.1.1	Typ 1: <i>Dynamische Körperbilder</i> in <i>SZ</i> , <i>Welt</i> und <i>FAZ</i>	207
6.2.1.2	Typ2: <i>Statische Körperbilder</i> in <i>taz/Bild</i>	209
6.2.2	Die Gestaltung der Interaktion.....	210
6.2.2.1	Typ 1: <i>Dynamische Verhältnisse</i> in <i>SZ</i> , <i>Welt</i> und <i>FAZ</i>	211
6.2.2.2	Typ 2: <i>Statische Verhältnisse</i> in <i>taz/Bild</i>	213
6.3	Der Vergleich mit privaten Hochzeitsfotografien: Zum Verhältnis der Bildproduzent*innen	215
6.4	Gestalterische Gewichtung und soziale Relevanzsetzung	219
6.4.1	Indexikales Abbilden in <i>SZ</i> , <i>Welt</i> und <i>FAZ</i>	219
6.4.2	Die Modifikation des (Ab-)Bilder in <i>taz/Bild</i>	220
6.5	Zusammenfassung: Die Orientierung am fotografischen Abbildcharakter, das öffentliche Verhältnis von Medien und Politik und die Gestaltung sozialer Ordnung	222
7	Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern	229
7.1	Die Gestaltung sozialer Verhältnisse in Bildern	231
7.2	Zur Praxis <i>ikonischer Macht</i>	234
7.2.1	Der Verweis auf die Beziehung der Politiker*innen und das Gestalten ‚glaubhafter‘ Abbilder	237
7.2.2	Das öffentliche Verhältnis von Medien und Politik und die Latenz der Selektivität im Gestalten	243
7.2.3	Das Verhältnis der Medien zur Gesellschaft im Gestalten des ‚Zeigenswerten‘ und das verdeckte Bestreben, die eigene Weltauslegung als öffentliche durchzusetzen	247

7.3	Diskussion der Ergebnisse in Hinblick auf zukünftige Analysen der sozialen Gestaltung von Bildern.....	250
7.3.1	Zum Zusammenhang von Ikonizität und Sozialität: Die Rolle der Imagination in der Bildgestaltung	250
7.3.2	Das asymmetrisch-reziproke Verhältnis von Presse und Politik	257
7.3.3	Methodologische und methodische Bilanz	259
7.4	Die Macht der Bilder als eine Macht <i>durch</i> Bilder	263
	Literatur.....	267
	Bilder	291
	Tabellen	293
A	Anhang.....	295

Danke

Diese Arbeit basiert auf der Unterstützung etlicher Personen, die mich auf ihre vielfältige Art und Weise begleitet haben. Die Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle von Bildern wäre mir ohne sie nicht möglich gewesen. Ich werde hier nicht alle Personen erwähnen können, die meinen Blick erweitert haben. Es sei ihnen und den Folgenden an dieser Stelle herzlich gedankt.

Meine beiden Betreuer haben mit ihrem Verständnis davon, wie Gesellschaft analysiert werden kann, meine Arbeit entscheidend geprägt. Ralf Bohnsack möchte ich meinen großen Dank aussprechen für sein Vertrauen in meine Forschung sowie für die wertvolle Zeit, die er dieser Arbeit widmete und in der wir intensiv diskutierten. Erhard Stölting danke ich sehr herzlich für seinen steten Rat nicht nur während, sondern auch vor der Zeit meines Dissertationsprojektes sowie für seine Bereitschaft, die Arbeitsgruppe ‚Körperbilder‘ mit seiner unschätzbaren Erfahrung zu unterstützen.

Ein kollegialer Austausch bildet die Basis für jedes Forschungsvorhaben. Maria Schreiber möchte ich für unser unerschöpfliches Betrachten von Bildern und die damit verbundenen methodologischen Diskussionen an den verschiedensten Schauplätzen Europas danken. Zu Nora F. Hoffmann sage ich ‚Danke‘ für eine inspirierende und leider viel zu kurze Zeit rund um die weiße Villa. Bei Claudia Dreke bedanke ich mich für ihre anregende wissenschaftliche Offenheit und dafür, dass wir die Bildergruppe haben wieder aufleben lassen. Anna Carnap, Julia Lechner, Axel Philipps und Boris Traue danke ich für ihre spannenden Blickweisen. Werner Binder danke ich für intensive, viel zu selten stattfindende Auseinandersetzungen. Ulrike Pilarczyk sei gedankt für ihr wunderbares Schauen.

Im Herzen dieser Arbeit stehen die Bildinterpretationen, die in verschiedenen Konstellationen ihren Anfang nahmen. Durch die Blickwinkel der beteiligten Personen habe ich sehr viel über die Mehrdeutigkeit von Wirk-

lichkeit gelernt und was es heißt, sich Bildern zu nähern. So möchte ich meinen bildaffinen Freund*innen Anja Gallenkamp, Anna Bormann, Barbara Schneider und Jörn Hagenloach dafür danken, dass sie ihre neugierigen Blicke auf die Bilder meiner Dissertation mit mir teilten.

Bei der Arbeitsgruppe ‚Sozialwissenschaftliche Interpretation von Körperbildern‘ möchte ich mich für die kollegial-inspirierende Atmosphäre bedanken sowie dafür, dass wir uns den ‚wissenschaftlichen Luxus‘ gönnen, Zeit für Bilder und ihre Analyse zu haben. Zudem sei den Teilnehmenden der Forschungswerkstatt von Ralf Bohnsack gedankt für einen anregenden Austausch zu den Höhen und Tiefen rekonstruktiver Sozialforschung. Außerdem danke ich den Teilnehmer*innen des Kolloquiums von Erhard Stölting und Irene Zierke für ihre spannende hermeneutische Auslegungspraxis.

Zudem möchte ich mich bei den Hochzeitspaaren und Amélie Losier bedanken, die mir ihre Bilder zur Verfügung stellten. Sie haben einen entscheidenden Anteil an den Ergebnissen dieser Arbeit. Außerdem möchte ich mich bei den Fotograf*innen bedanken, deren Bilder ich in meiner Arbeit verwende, Martin Lengemann danke ich sehr für eine einmalige honorarfreie Nutzung. Ein fotografischer Dank gilt ebenso meiner alten Kollegin Ann-Christine Jansson sowie allen anderen Fotograf*innen, die mit ihren spannenden Perspektiven die Welt bereichern. Erwähnt seien hier insbesondere Axel Schmidt und Stefanie Loos von der Agentur CommonLens. Axel hat die Fotografien geschossen, die auf dem Buchcover zu sehen sind, und sie mir großzügigerweise honorarfrei ‚für die Wissenschaft‘ zur Verfügung gestellt.

Zu guter Letzt möchte ich mich sehr herzlich bei der Universität Potsdam bedanken, die mich in der letzten Phase meiner Promotion mit einem Stipendium im Rahmen ihres Brückenstipendiums unterstützt hat. Auch der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V. gilt großer Dank dafür, dass sie einen Anteil an den Druckkosten übernommen hat.

Am Ende schulde ich Thomas Nölle großen Dank für seine beruhigende Expertise. Meinen Eltern danke ich nicht nur für ihren protestantischen Ethos, ohne den ich diese Arbeit nicht hätte verfassen können. Der ‚Walden‘-Crew danke ich für das Projekt und Eike Starkmann für seine unbändige Lebenslust.

Zusammenfassung

Bilder sind Teil der medialen Öffentlichkeit. Sie konstruieren Gesellschaft. Wie machtvoll sind sie? Die Studie analysiert die soziale Gestaltung von Pressefotografien in Tageszeitungen. Indem die Medien fotografische Bilder verwenden, orientieren sie sich an der Annahme, diese zeigten ‚Realität‘. Das hat weitreichende Folgen. Jedes publizierte Bild zeigt nur eine Perspektive. Dies schließt andere Deutungen aus bzw. die Gestaltetheit der Bilder bleibt verdeckt. Darin manifestiert sich *ikonische Macht*. Sie äußert sich im latenten Bestreben, mit dem publizierten Bild die eigene Weltauslegung durchzusetzen. Ikonische Macht ist nicht etwa Resultat von Strategien, sondern impliziter Gestaltungsweisen. Die Redaktionen gewichten, was ihnen wichtig ist, indem sie die Bilder auswählen, zuschneiden und modulieren. Es ist eine routinisierte Entscheidung, die ‚richtige‘ Fotografie zu veröffentlichen. Im publizierten Bild dokumentiert sich ein redaktioneller Habitus (Bourdieu).

Die Studie untersucht die Rolle von Fotografien im Spannungsfeld von Presse, Politik und Öffentlichkeit. Die Analyse basiert auf der Dokumentarischen Methode der Bildinterpretation (Bohnsack). Verglichen werden Bilder von politischem Personal, das von den Medien unterschiedlich dargestellt werden. Darüber lassen sich die weltanschaulichen Perspektiven der Redaktionen erforschen. Eine innovative Erweiterung erfährt die Methode durch Vergleiche mit Bildern außerhalb des journalistischen Kontextes. Die Studie zur sozialen Gestaltung zeigt, dass politisch heterogene Tageszeitungen ähnliche gestalterische Orientierungen teilen. Der Blick auf *ikonische Macht* ermöglicht es, soziale und ästhetische Prozesse zu relationieren. Damit wird die Frage nach der Macht der Bilder aus sozialwissenschaftlicher Perspektive beleuchtet.

1 Einleitung

1.1 Alltägliche Bilder

Heutzutage ist eine große Vielfalt an Bildern sichtbar. Sie tauchen in verschiedener Gestalt auf, etwa als Comic, Diagramm oder Fotografie. Noch bevor Menschen in der Wiege liegen, werden sie visualisiert und bis über das Totenbett hinaus bildlich erinnert. Im Alltag sind Bilder ständig präsent und oft zeigen sie Personen. Handelt es sich dabei um eine Fotografie, wird auf den ersten Blick angenommen, ein unmittelbares Abbild des Menschen vor Augen zu haben. Doch was ist tatsächlich zu sehen? Das Bild zeigt den Körper einer Person. Zudem verweist es auf die Perspektive derjenigen, die an ihrer Produktion beteiligt waren. So gibt nicht nur die Personen vor der Kamera, die aufgenommen werden, sondern auch diejenigen, die den Auslöser betätigen oder das Bild nach der Aufnahme bearbeiten. Die soziale Beziehung der Beteiligten prägt die Bildproduktion, was sich in der Gestaltung des Bildes niederschlägt. Selbst wenn, wie etwa bei einer 3-D-Sonographie, der Fötus nicht an der Bildproduktion aktiv beteiligt ist, so kommt dennoch in der Art der Visualisierung ein sozialer Bezug zum Ausdruck. Das Bild vermittelt, trotz oder gerade wegen seiner technisch bedingten Künstlichkeit, den Eindruck einen noch ungeborenen Menschen zu sehen. Dies kann nun philosophisch betrachtet oder bildwissenschaftlich untersucht werden, wobei dann je verschiedene Aspekte des Bildes im Vordergrund stehen. Aus sozialwissenschaftlicher Sicht kann das Bild als Bezugspunkt einer fachärztlichen Diskussion analysiert werden oder daraufhin, wie die plastische Aufnahme die Bindung des Paares an das noch nicht geborene Kind erhöht. Bilder und ihre verschiedenen Aspekte werden je nach eingenommener Perspektive anders betrachtet.

In der vorliegenden Arbeit untersuche ich Pressebilder von Personen aus der Politik, die in Tageszeitungen veröffentlicht worden sind. Bis etwa

die Fotografie einer Politikerin öffentlich erscheint, hat sie einen langen Weg hinter sich. Fotograf*innen¹ schießen vor Ort Bilder und übermitteln diese (in den meisten Fällen) an Presseagenturen, die eine Auswahl der Bilder weitervertreiben. Die Selektion einer spezifischen Fotografie erfolgt durch die in den Medien zuständigen Redakteur*innen. Gegebenenfalls wird ein Bild vor der Veröffentlichung noch einmal verändert, etwa indem es zugeschnitten wird. Was also die Leser*innen am Ende zu sehen bekommen, ist eine Fotografie, die ein mehrstufiges Auswahlprozedere durchlaufen hat. Wie im Verlauf der Studie deutlich werden wird, zeigt das Bild nicht nur die Politikerin, sondern es verweist auch auf die Perspektive der Tageszeitung, die es publiziert. Häufig veröffentlichen die verschiedenen Medien unterschiedliche Bilder zum gleichen Thema. Über einen Vergleich können ihre jeweiligen Sichtweisen rekonstruiert werden. Sie äußern sich in einer je differenten Gestaltung der Bilder. Der Schwerpunkt meiner Studie liegt somit weniger auf der Analyse der abgebildeten Personen. Vielmehr zielt das Forschungsinteresse darauf ab, wie die Tageszeitungen die Pressebilder gestalten und was sich in ihren Gestaltungsleistungen abzeichnet. Meine die Forschung leitenden Fragen lauten: *Auf welche Weise wird ein fotografierte Körper im und als Bild gestaltet? Was dokumentiert sich in einer gedruckten Pressefotografie über das gesellschaftliche Verhältnis der abgebildeten Politiker*innen vor der Kamera und der abbildenden Medienakteur*innen hinter der Kamera?*

Über die Analyse publizierter Pressebildern möchte ich einen Zugang zu der grundlegenden Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von Bildern eröffnen. Die soziale Bedeutung von Bildern scheint eng mit ihrer Bildlichkeit zusammen zu hängen, d.h. mit dem, was sie auf welche Weise zeigen. Die Frage, *was* in Bildern *wie* zum Ausdruck gebracht wird, ist sicherlich nicht neu und doch wurde sie m. E. bislang in der sozialwissenschaftlichen Bildforschung noch zu wenig beleuchtet. Für die Untersuchung der Eigenart der Bilder bzw. ihrer sozialen Rahmungen würde es naheliegen, Rezep-

¹ Bei Wörtern, die auf das Geschlecht von Personen verweisen (könnten), verwende ich im Plural eine Schreibweise mit ‚*‘, um deutlich zu machen, dass Geschlecht sozial konstruiert ist. Bei einer konkreten Person, die mir aus den Medien bzw. aus meiner Berufstätigkeit als Fotoredakteurin bekannt ist, benutze ich im Singular die vergeschlechtlichte Form, z.B. Politikerin ‚Meyer‘ oder Fotograf ‚Müller‘.

tionsweisen zu analysieren. Ich wähle einen anderen Weg und analysiere Bilder, die Menschen zeigen, als Dokumente der Gestaltungsleistungen der Bildproduzent*innen. Dafür untersuche ich Pressefotografien von Politiker*innen aus fünf Tageszeitungen. Durch die Schwerpunktsetzung auf Körperbilder erhoffe ich mir, der ikonischen Konstruktion von Gesellschaft konkreter nachgehen zu können. Durch den Vergleich je unterschiedlicher Pressebilder kann nachvollzogen werden, inwiefern die Tageszeitungen das, was sie abbilden, je mit konstruieren. Dafür wird in der Untersuchung vor allem mit der Gegenüberstellung von mehreren Bildern gearbeitet. Die komparative Analyse, ein grundlegendes Vorgehen in der qualitativen Sozialforschung, wird in dieser Studie, ausgehend von kunsthistorischen sowie bildpraktischen Verfahrensweisen, die auf das untersuchte Bildmaterial angewendet werden, methodisch weiterentwickelt. Gerade über Bildvergleiche auf mehreren Ebenen der Analyse sollen die spezifischen Gestaltungsweisen der Tageszeitungen herausgearbeitet werden.

Wenn von Bildern gesprochen wird, wird oft gleichzeitig ihre ‚Macht‘ beschworen, sei es in den Feuilletons, in künstlerischen Auseinandersetzungen oder im akademischen Diskurs. Es scheint, als gäbe es (die) Bilder nicht, ohne dass ihnen eine besondere Wirkung zugeschrieben wird. Dies gibt den Anstoß für mich, die ‚diffuse Macht der Bilder‘ genauer unter die Lupe zu nehmen. Dafür werde ich das Phänomen Bild nicht theoretisch beleuchten, sondern ich untersuche Bilder aus dem Blickwinkel der qualitativen Sozialforschung als Dokumente der gestalterischen Wirklichkeitskonstruktionen von Akteur*innen. Dabei werden, wie in den Bildwissenschaften Bilder als eigenständige Objekte betrachtet, diese Analyseeinstellung jedoch ergänzt um den Blick auf die soziale Konstruktion des Ikonischen. Demnach betrachte ich Bilder in Hinblick auf ihre Doppelstruktur, die ich analytisch auftrenne: sie sind ikonisch gestaltet und sozial konstruiert. Bilder können somit als *sozial gestaltete Produkte* begriffen werden. Ihre Herstellung ist ein Prozess, indem eine gestalterische Gewichtung stattfindet. Dieser ist eng daran gekoppelt, was für die Bildproduzent*innen relevant ist. In ihren Gestaltungsweisen wird außerdem markant, dass eine Auseinandersetzung darum stattfindet, wie Welt ausgelegt bzw. sich letztlich vorgestellt wird. Dies kann, wie ich herausarbeiten werde, mit dem Begriff der *ikonischen Macht* gefasst werden. Er hilft, die Relation von Ikonizität und Sozialität

zu begreifen. Doch um den Blick auf die soziale Gestaltung von Bildern richten zu können, muss zunächst einmal der Rahmen der Arbeit abgesteckt werden.

1.2 Zum Aufbau der Arbeit

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Frage nach der sozialen Bedeutung von Bildern, die Menschen zeigen. Dafür werde ich zunächst im 2. Kapitel umreißen, wie sich die Sozial- und Bildwissenschaften Körperbildern zuwenden (Kapitel 2). Zu Beginn des 2. Kapitels lege ich dar, dass ich Bilder als *sozial gestaltete* Produkte in den Blick nehme (2.1). Im Anschluss daran skizziere ich die für den hiesigen Zusammenhang relevante bildwissenschaftliche Diskussion um die Bilder von Körpern. Ich stelle drei gegenstandsbezogene Konzeptionen dar, die sich mit dem Verhältnis von Körper und Bild auseinandersetzen (2.2). Im letzten Abschnitt des Kapitels schaue ich aus einem sozialwissenschaftlichen Blickwinkel auf Körperbilder. Die Körperhaltungen von Menschen sind Ergebnis der Inkorporierung gesellschaftlicher Strukturen in ihrer (all-)täglichen Praxis. In Fotografien werden diese sichtbaren Hexeis nicht nur abgebildet, sondern sie sind auch zum Bild gestaltet worden, was in ihrer Analyse berücksichtigt werden sollte (2.3).

Im 3. Kapitel wird die methodologisch-methodische Grundhaltung der Arbeit erläutert (3). Ich untersuche Bilder aus sozialwissenschaftlicher Perspektive, genauer, im Rahmen der qualitativen Sozialforschung, die erforschen möchte, wie Menschen Gesellschaft herstellen. Dafür wurden in den letzten Jahren auch vermehrt Bilder analysiert (3.1). Dies geschieht über die Rekonstruktion des Eigensinns der Bilder, wofür es aufgrund unterschiedlicher Erkenntnisinteressen und methodologischer Prämissen verschiedene methodische Ansätze gibt. Mein Zugang ist im Rahmen der praxeologischen Wissenssoziologie angesiedelt. Es geht mir um die impliziten Gestaltungsweisen von Körperbildern. Aus diesem Grunde verwende ich in meiner Studie die Methode der Dokumentarischen Bildinterpretation. Sie erläutere ich im zweiten Abschnitt des 3. Kapitels mit dem Augenmerk auf eigene Erfahrungen in der Anwendung (3.2). Anschließend werden die

in dieser Studie umgesetzten Variationen des Bildvergleichs vorgestellt. Denn die Möglichkeiten der komparativen Analyse erscheinen im Rahmen einer sozialwissenschaftlichen Bildanalyse noch nicht ausgeschöpft (3.3). Zuletzt wird im 3. Kapitel das Sample der Arbeit dargelegt. Es besteht aus fünfzehn Pressefotografien von Politiker*innen, die in fünf deutschsprachigen Tageszeitungen veröffentlicht worden sind, nämlich in der Süddeutschen Zeitung, (*SZ*), der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (*FAZ*), der Welt (*Welt*) sowie in der taz, die tageszeitung (*taz*) und der Bildzeitung (*Bild*) (3.4).

Die nächsten beiden Kapitel umfassen die empirischen Rekonstruktionen der Pressefotografien (Kapitel 4 und 5). Die Analyse erfolgt entlang von zwei Forschungsfragen, die darauf gerichtet sind, wie ein fotografierte Körper *im* und *als* Bild gestaltet wird und was sich in einem publizierten Pressebild über das gesellschaftliche Verhältnis von Medien und Politik dokumentiert. Im 4. Kapitel arbeite ich in einem ersten Bildvergleich heraus, wie die fotografierte Groß-Gebäude eines Politikers von den Tageszeitungen auf unterschiedliche Weise gestaltet wird. Zu Beginn rekonstruiere ich die Gestaltung in der *taz* (4.1). Darauf folgt der Vergleich mit den anderen Zeitungen des Samples, also der *SZ*, *FAZ* und *Welt* sowie der *Bild* (4.2). Das Kapitel schließt mit einer kurzen Zusammenfassung zur sozialen Gestaltung publizierter Körperbilder ab (4.3).

Das 5. Kapitel umfasst zwei weiterführende Bildvergleiche, die die ikonische Gestaltung der Interaktion von zwei Politiker*innen in den Blick nehmen. Zunächst werden Pressefotografien analysiert, in denen sich zwei Politiker*innen direkt auf die Kameras vor ihnen beziehen (5.1). Als Kontrast dazu besteht der letzte Vergleich aus Bildern, in denen ein von der Kamera unabhängiger, auf das politische Gegenüber gerichtete Blick einer Politikerin gezeigt wird (5.2). Im letzten Abschnitt des Kapitels wird ein fallübergreifender Vergleich durchgeführt. Dieser vertieft das sich in allen drei Fallvergleichen abzeichnende, öffentliche Verhältnis von Medien und Politik. Den Pressefotografien gegenübergestellt werden Bilder von Hochzeiten auf denen sowohl ein/e beauftragte/r Hochzeitsfotograf*in sowie die geladenen Gäste fotografierten. Über diesen Kontrast werden die je unterschiedlichen sozialen Beziehungen von abgebildeten und abbildenden Bildproduzent*innen herausgearbeitet. Das Verhältnis von Presse und Politik ist zugleich von Nähe wie von Distanz geprägt (5.3).

Die Ergebnisse aus den drei Fallvergleichen fasse ich dann in einer generalisierenden Typenbildung in Kapitel 6 zusammen (Kapitel 6). Die Typologie versucht, die gestalterische Orientierung der Tageszeitungen am ‚Abbildcharakter des Fotografischen‘ zu explizieren (6.1). Sie fasst die Gestaltung von Körperbildern als *ästhetisches Agieren* (6.2). Über die Rekonstruktion der Gestaltungsweisen läßt sich das Verhältnis der Bildproduzent*innen herausarbeiten (6.3) sowie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Tageszeitungen in gestalterischer Gewichtung und sozialer Relevanzsetzung (6.4). Die zentralen Ergebnisse der Typenbildung werden im letzten Abschnitt des 6. Kapitels noch einmal in abstrahierender Weise verdichtet (6.5).

Die Typologie bildet die Grundlage für das letzte Kapitel der Arbeit. Es setzt sich mit der Praxis *ikonischer Macht* auseinander, die in der sozialen Gestaltung von Bildern zur Geltung kommt (Kapitel 7). Hier lege ich dar, dass sich in der Gestaltung unterschiedliche soziale Verhältnisse, die für die Bildproduzent*innen relevant sind, überlagern (7.1). Darauf aufbauend werden drei Formen *ikonischer Macht* erarbeitet, die in den Gestaltungsleistungen der Tageszeitungen zum Ausdruck kommen (7.2). Anschließend beleuchte ich die Ergebnisse der sozialen Gestaltung von Bildern in Hinblick auf zukünftige Analysen. Dafür wird zunächst der Zusammenhang von Ikonizität und Sozialität anhand der Rolle der Imagination in der Bildgestaltung diskutiert und das Verhältnis von Medien und Politik als asymmetrisch-reziprokes gefasst, bevor eine methodisch-methodologische Bilanz gezogen wird (7.3). Ich schließe die Analyse der sozialen Gestaltung von Bildern bzw. die Auseinandersetzung um die Macht der Bilder vorläufig damit ab, sie als (eine) Macht *durch* Bilder zu verstehen (7.4).

2 (Körper-)Bilder im Fokus der Sozial- und Bildwissenschaften

Einleitend habe ich grob umrissen, dass sich das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit um die soziale Bedeutung von Bildern dreht. Mich interessiert, wie Bilder an der Konstruktion von Gesellschaft beteiligt sind, demnach betrachte ich sie aus einem sozialwissenschaftlichen Blickwinkel. In der Analyse der sozialen Konstruktion von Bildern ist zu berücksichtigen, dass diese gestaltet worden sind. Aus diesem Grunde werde ich zum Auftakt der Arbeit die ‚Doppelstruktur‘ von Bildern analytisch differenzieren. Ich verstehe sie als sozial konstruierte und ikonisch gestaltete Artefakte. Folglich untersuche ich Bilder als sozial gestaltete Produkte (Abschnitt 2.1).

Besonders gut für eine sozialwissenschaftliche Bildanalyse eignen sich Bilder, auf denen Menschen zu sehen sind. Hier gilt es in Betracht zu ziehen, dass Bilder von Personen zunächst einmal Körperbilder darstellen. Um die analytische Aufmerksamkeit für den Aspekt der ikonischen Gestaltung von Körpern in Bildern zu erhöhen, werden im 2. Abschnitt des Kapitels drei bildtheoretische Konzepte erörtert. Denn der Körper und sein Bild stehen in einem besonderen Wechselverhältnis, was in den Bildwissenschaften bereits länger diskutiert wird (Abschnitt 2.2).

*Im Anschluss legt der letzte Abschnitt die hier eingenommene, sozialwissenschaftliche Perspektive auf Bilder von Menschen dar. Mit Pierre Bourdieu gehe ich davon aus, dass jeder Mensch über eine spezifische Körperhaltung verfügt, welche Resultat der Einverleibung gesellschaftlicher Strukturen ist. In der Fotografie wird die Körperhaltung von den Bildproduzent*innen vor und hinter der Kamera gestaltet. Aus diesem Blickwinkel betrachte ich die soziale Gestaltung von Körperbildern als Resultat spezifischer Praktiken. Die Analyseeinstellung stützt sich auf die praxeologischen Wissensoziologie (Abschnitt 2.3).*

2.1 Bilder als *sozial gestaltete* Produkte

Bilder sind von Menschen gemachte Objekte. Ich untersuche sie als Gegenstände, die in ihrer Bildlichkeit auf gesellschaftliche Zusammenhänge verweisen. Sie sind soziale Produkte, die sich durch eine formalästhetische Struktur auszeichnen. Ein Bild hat immer eine auf eine bestimmte Weise gestaltete Form und verfügt über eine Eigenlogik (Boehm 2007). Jedes Bild ist anders in seiner Komposition. In der spezifischen Struktur des Bildes kommt – und das ist das besondere Augenmerk dieser Arbeit – *Gesellschaft auf ikonische Weise zum Ausdruck*. Demnach liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Studie auf dem ikonischen Sinn als *Dokument sozialer Verhältnisse*. Ein Bild wird hier nicht nur, wie dies etwa in den bildtheoretischen Auseinandersetzungen in Philosophie oder in den Bildwissenschaften der Fall ist, als eigenständige Entität, sondern als Produkt von Gesellschaft untersucht. Indem ich ein Bild als ein von *Menschen gestaltetes Produkt* in den Blick nehme, interessiert mich dessen formalästhetische Eigenlogik in Hinblick auf seine gesellschaftliche Konstruktion. Es geht mir um die ‚soziale Eigenlogik‘ von Bildern als Resultat von Gestaltungsprozessen.

Als Gegenstände der Forschung haben Bilder in den Sozialwissenschaften bisher ein Schattendasein geführt. Zwar kann inzwischen von einer Marginalisierung des Bildes keineswegs mehr die Rede sein, wie dies noch vor einigen Jahren der Fall war (vgl. Bohnsack 2009: Kap. 3.1). Es scheint aber nach einem Boom an Tagungen und Workshops² sowie daraus entstandener Sammelbände in den letzten zehn Jahren (Marotzki & Niesyto 2006, Lucht

² In chronologischer Reihenfolge und ohne Anspruch auf Vollständigkeit waren dies: a) *Bildinterpretation* (29.-30.4.2004, PH Ludwigsburg), b) *Methoden der Bildanalyse in den Sozial- und Geschichtswissenschaften* (20.-21.1.2007, Universität Konstanz), c) *Soziologie des visuellen Wissens* (24.-25.5.2007, TU Berlin), d) *Cultural Sociology and the Iconic Turn* (01.-11.7.2007, Universität Konstanz), e) *Grenzen der Bildinterpretation* (4.-5.11.2010, Kulturwissenschaftliches Institut Essen), f) *Visualisierung von Wissen und Bilder des Sozialen* (8.-9.4.2011, TU Berlin), g) *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart* (18.-19.11.2011, Universität Hildesheim), h) *Kampf um Images* (09.-10.11.2012, Universität Gießen), i) *Jugend sieht die Welt. Bildwissenschaftliche Verfahren in den Sozialwissenschaften* (13.-15.2.2013, TU Dortmund/Mühlheim a.d.Ruhr), j) *Visuelle Analyse und Diskursanalyse* (17.-18.5.2013, TU Berlin), k) *Photographie und Phänomenologie* (31.5.-1.6.2013, Universi-

et al. 2012, Müller et al. 2014, Kauppert & Leser 2014, Przyborski & Haller 2014, Ahrens et al. 2015) nun etwas ruhiger um das Bild geworden zu sein³. Dabei sind grundlegende Fragen nach der Bedeutung von Bildern in Gesellschaft bislang noch ungeklärt, um nur einige zu nennen: *Auf welche Weise können soziales Wahrnehmen und das Agieren mit und in Bildern analysiert werden? Wie stellt sich Sozialität im Bild her? Wie wirkt sich Bildlichkeit in gesellschaftlichen Prozessen aus?*

In diesen Fragen scheint eine wichtige Prämisse dieser Arbeit mit auf. Ich gehe davon aus, dass Bilder an der Konstruktion von Gesellschaft beteiligt sind und sich in ihnen fortwährend Sozialität herstellt. Dabei bilden Bilder Gesellschaft nicht nur ab, wie es das folgende Beispiel verdeutlicht. Die Fotografie einer Politikerin ist nicht nur ihr Abbild, sondern *ein spezifisches Bild* von ihr. Dies verweist, folgt man der Erziehungswissenschaftlerin Ulrike Pilarczyk, auf den „Doppelcharakter der Fotografie, zugleich indexikalisch zu sein, also auf einen Referenten außerhalb des Fotos zu verweisen, während das Foto zugleich ein Bild transportiert (...)“ (Pilarczyk 2014: 70). Pilarczyk differenziert die „Indexikalität“ einer Fotografie, die fotografische Aufnahme, von der „Bildhaftigkeit“ des fotografischen Bildes (vgl. ebd.)⁴. Dass beides eng zusammen hängt, verweist darauf, wie sich im Foto bzw. im Bild der Politikerin Gesellschaft konstituiert, indem sie aus einer bestimmten Perspektive gezeigt wird. Nicht nur jene selbst, sondern auch die anderen Beteiligten an der Bildproduktion, wie etwa die Fotografin, gestalten das Bild. Die Relevanz von Bildlichkeit generell sowie die Rolle der Bildproduzent*innen sind für die Konstitution des Sozialen noch zu wenig thematisiert worden (vgl. zur Differenzierung der Bildproduzent*innen

tät St.Gallen), 1) *Ikonizität und Visualität als Herausforderungen für die Kulturpsychologie* (6.-8.6.2013, Universität Wien).

³ Im Jahr 2014 gab es einen interdisziplinären Methodenworkshop der Kultur-, Sozial- und Geisteswissenschaften (Scheidt 2014), aber innerhalb der Sozialwissenschaften wurde lediglich in Einzelveranstaltungen diskutiert. So in der Adhoc-Gruppe *Das Bild in der Soziologie – Relevanzen und Relationen von Ikonizität und Sozialität* (37. Kongress der Dt. Gesellschaft für Soziologie, 6.-10. Oktober 2014, Universität Trier) und beim Panel *Bildhandeln und visuelle Politik* (Österreichischer Tag der Politikwissenschaft, 29.11.2014, Universität Wien). 2015 gab es dann zwei Panels und eine Podiumsdiskussion beim 1. Sektionskongress der Wissenssoziologie, 08.-10.10.2015, Universität Koblenz-Landau.

⁴ Diese Differenz ist grundlegend für ihre, gemeinsam mit Ulrike Mietzner begründete

auch Bohnsack (2009: Kap. 3.2) sowie Abschnitt 2.3.2). Vorausgesetzt, Vergesellschaftung vollzieht sich auch über das Bild, ist Gesellschaft nicht nur über Bilder erforschbar, sondern sie sollten auch genuiner Gegenstand der Sozialwissenschaften sein.

Wenn hier von Bildern die Rede ist, dann muss zunächst einmal geklärt werden, was darunter zu verstehen ist. Mit dem Phänomen Bild haben sich bereits zahlreiche Arbeiten beschäftigt. Für den hiesigen Zusammenhang soll eine pragmatische begriffliche Bestimmung genügen: Ein Bild ist ein zweidimensionaler Gegenstand, der von einem Rahmen umgeben ist. Was also ein Bild zu einem Bild macht, ist dessen Rahmen. Er grenzt die innere Fläche von der übrigen Umgebung ab (Simmel 1922, Burda 2010: Kap. 2). Der Rahmen umfasst eine formalästhetische Struktur, die gestaltet ist. So verweist die Ästhetik unmittelbar auf einen sozialen Zusammenhang, bzw. auf die Praxis derjenigen, die das Bild hergestellt haben. Die an seiner Produktion beteiligten Akteur*innen gestalten diese Struktur auf ihre Weise. Demnach stellt das Bild ein Dokument ihres Tuns dar. In den ikonischen Strukturen drücken sich mit Klaus Mollenhauer gesprochen die „Regeln der sozialen Wirklichkeitskonstruktion“ (Mollenhauer 1994: 41) aus (vgl. dazu auch Pilarczyk & Mietzner 2005: 120). Aglaja Przyborski und Thomas Slunecko fassen dies als Relation von Ästhetik und Sozialität „(..), d.h. es ist Ästhetisches in uns und unser Alltagshandeln beruht u.a. auf ästhetischen Prinzipien.“ (Przyborski & Slunecko 2012: 3). Dieser enge Zusammenhang soll hier über den Fokus auf die ikonische *und* soziale Rahmung von Bildern untersucht werden.

Bilder als *sozial gestaltete* Produkte zu untersuchen, stellt noch immer ein weites Erkenntnisinteresse dar. Gerade an Bildern von Menschen lässt sich – so ein weiterer Ausgangspunkt der Arbeit – das Wechselverhältnis von ikonischer Gestaltung und sozialer Konstruktion besonders gut herausarbeiten. Denn Bilder, die Menschen zeigen, zeigen gestaltete Körper.⁵

Methode der *seriell-ikonografischen Fotoanalyse* (Pilarczyk & Mietzner 2005), auf die später noch zurückzukommen ist. Ich danke Ulrike Pilarczyk mich darauf hingewiesen zu haben, genau zu unterscheiden, wann von Foto bzw. von Bild zu sprechen ist.

⁵ Diese Arbeit untersucht nicht die Rezeption von Bildern. In den bildwissenschaftlichen Auseinandersetzungen ist der Aspekt der Wahrnehmung sehr relevant und

2.2 Bildwissenschaftliche Perspektiven auf Körperbilder

Wenn eine Person auf einem Bild dargestellt wird, so ist ihr Körper zu sehen, der zu einem Bild gestaltet worden ist. Es gibt eine Vielzahl bildwissenschaftlicher Überlegungen zu dem Verhältnis von Körper und Bild. Der folgenden Abschnitt stellt drei von ihnen vor. Sie bilden den gegenstandstheoretischen Ausgangspunkt der Arbeit für die Rekonstruktion veröffentlichter Bilder von Politiker*innen. Mit der Einbeziehung bildwissenschaftlicher Konzepte zu Körperbildern von Hans Belting (Belting 2006), Gottfried Boehm (Boehm 2007: 19ff.) und Horst Bredekamp (Bredekamp 2010: 171ff.) erhoffe ich mir die Aufmerksamkeit für die Analyse der Eigenlogik von Körperbildern bzw. ihrer spezifischen Ikonizität in einem sozialwissenschaftlich ausgerichteten Vorgehen zu steigern.

Das komplexe Verhältnis von dargestelltem Körper und ihn darstellenden Bild ist Thema seit der Entstehung der *Bildwissenschaften*. Die Entwicklung dieser ‚Interdisziplin‘ wurde bereits in zahlreichen Sammelbänden, Überblicksdarstellungen und Debatten diskutiert (vgl. Boehm 1994, Burda 2004, Sachs-Hombach 2005, Schulz 2005, Sachs-Hombach 2006, Belting 2007, Hemingway et al. 2008, Frank & Lange 2010, Hornuff 2012 (vgl. auch Kanter 2013), Wagner et al. 2013, NetzwerkBildphilosophie 2014). Der von W.J.T. Mitchell erstmals 1992 in einem Aufsatz konstatierte ‚pictorial turn‘ (Mitchell 1994) und der zeitnah dazu von Gottfried Boehm postulierte ‚iconic turn‘ (Boehm 1994) sind diskursive Höhepunkte einer quer durch die verschiedenen Disziplinen zu beobachtenden Aufmerksam-

es verwischen darin Produkt- und Rezeptionsanalyse. Zu recht wird daher eingefordert, die Rolle der (wissenschaftlichen) Betrachter*innen zu reflektieren (Schade & Wenk 2011, Hentschel 2008b). Auch die Sozialwissenschaften diskutieren noch wenig die methodischen Probleme der Analyse von Bildrezeption oder auch die Spezifika des wissenschaftlichen Blicks (vgl. auch Michel & Wittpoth (2013)). Hier ließen sich Fragen nach der Rolle des (bildlichen) Körpers anschließen. *Sehe ich die andere Person erst dann, wenn ich sie ‚als Bild‘ wahrnehme? Inwiefern prägt das eigene Vorwissen bzw. Imagination die Wahrnehmung?* Auch der Körper der Interpret*innen ist von Bedeutung. Dies haben in grundlegenden Zügen sowohl Aida Bosch als auch Roswitha Breckner angedacht (Bosch & Mautz 2012, Breckner 2010). Letztere betont, dass „die leibliche Dimension in ihrer Erfassbarkeit deutlich an methodische Grenzen stößt“ (vgl.ebd.:176).

keit für das Bild bzw. die spezifische Rolle der Bildlichkeit. Nicht nur in der Kernwissenschaft der Bilder, der Kunstgeschichte, sondern auch in Philosophie, Medizin sowie den Sozial-, Geistes- und Naturwissenschaften gibt es seit etwa zwei Jahrzehnten ein gesteigertes Interesse an Bildern, das sich im internationalen Vergleich auf unterschiedliche Weise äußert.

Der deutschsprachige Diskurs der Bildwissenschaften dreht sich vor allem um die bildphilosophische und -theoretische Frage: „*Was ein Bild ist*“ (Boehm 1994: 13, Belting 2006: 12). Damit eng zusammen hängt auch die Debatte darüber, ob sich die *Bildwissenschaften* als interdisziplinäres Forschungsfeld (Sachs-Hombach 2006) betrachten lassen oder, ob nicht eher die kulturgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte (Schulz 2005) über die bildanalytische Expertise verfügt, die sie als historische Bildwissenschaft und damit als Leitwissenschaft in Bilderfragen auszeichnet (Bredekamp 2011). Zu betonen ist hier die Rolle Aby Warburgs, der eine ‚offene‘ Kunstgeschichte bzw. die Erforschung von Bildgegenständen jeglicher Art praktizierte. Er gilt dadurch als einer der zentralen Begründer der Bildwissenschaft (Warburg 1998).

Im Gegensatz zum Fokus der deutschsprachigen Bildwissenschaften auf das ‚Wesen‘ der Bilder, stehen im angloamerikanischen Diskurs insbesondere die bildtechnologischen und -medialen Voraussetzungen der Bilder im Vordergrund⁶. Die von vornherein als transdisziplinär angelegten und ebenfalls in sich sehr heterogenen *Visual (Culture) Studies* betrachten Bilder in ihren kulturell-sozialen Kontexten⁷. Betont wird das materielle Eingebundensein und insbesondere die Produktion und Rezeption massenmedial zirkulierender, globaler Bilder. Bilder werden als ‚Repräsentationen‘

⁶ Dies lässt sich auch auf eine sprachliche Unterscheidung zurückführen; die englische Sprache differenziert zwischen *picture* als materiellem und *image* als mentalem Bild. Indem im Deutschen vom Bild gesprochen wird, wird die „Diffusion zwischen materiellem Gebilde und erkanntem Gegenstand“ als nicht trennbarer Prozess begriffen und die Verwobenheit der Dimensionen kommt im Begriff Bild deutlicher zum Vorschein (Bredekamp 2006: 13), vgl. auch Schreiber 2014.

⁷ Genannt seien hier nur einige Sammelbände, Handbücher und Einführungen: Bryson et al. 1994, Carson 2000, Mirzoeff 2006, Henderson 2010, Mörtelböck & Mooshammer 2011, Heywood & Sandywell 2011, Walker & Chaplin 1997, Elkins 2003, Mirzoeff 2009. Für den deutschsprachigen Diskurs Hentschel 2008a, Holert 2008, Schaffer 2008, Schade & Wenk 2011, Bartl et al. 2011.

angesehen und in ihren institutionellen und diskursiven Zusammenhängen untersucht. Diskutiert werden etwa die wechselseitigen Bedingungen von Medien, Macht und Geschlechterverhältnissen (vgl. Hentschel 2008a: 16). Die Studien zur Visualität interessieren sich vor allem für die politischen und ökonomischen Dimension der Bildlichkeit sowie für visuelle Praktiken (vgl. Holert 2008: Kap.1). So ist eine ihrer grundlegenden Fragen darauf gerichtet, *was* und *wie* durch Bilder *wo* und *wem* zu sehen gegeben wird, aber auch *was* unsichtbar gemacht wird (vgl. Schade & Wenk 2011: 53). Dabei spielt weniger (wie in den bildwissenschaftlichen Debatten) die Ikonizität der Bilder eine Rolle als vielmehr ihre Visualität bzw. Sichtbarkeit, die gesellschaftlich bedingt ist. Den Zusammenhang von Visualität und Sozialität in den Blick zu nehmen beschreibt Mitchell als das dialektische Konzept der Visual (Culture) Studies (vgl. Mitchell 2002: 175):

„In short, a dialectical concept of visual culture cannot rest content with a definition of its object as the social construction of the visual field, but must insist on exploring the chiasmic reversal of this proposition, *the visual construction of the social field*.“ (Mitchell 2002: 171; Herv. i. O.)

Es geht den Visual Studies demnach um das Wechselspiel der sozialen Konstruktion des Visuellen einerseits und der visuellen Konstruktion des Sozialen andererseits.

Sowohl im angelsächsischen Diskurs der Visual Studies als auch im bildwissenschaftlichen Diskurs um die Bedeutung von Bildern ist die eingangs erwähnte ‚Macht der Bilder‘ immer wieder Thema. Dies lässt sich grob in folgendem Gegensatz fassen: auf der einen Seite wird die ‚Macht der Bilder‘ diesen selbst zugeordnet, jene verfügten über ein besonderes Vermögen, eine genuine Wirkmacht. Auf der anderen Seite wird die Macht den spezifischen kommunikativen Gebrauchsweisen und dem (strategischen) Einsatz von Bildern innerhalb gesellschaftlicher Strukturen zugeschrieben. Erste Überlegungen zur ‚iconic power‘ (Alexander & Bartmanski 2012) von Bildern versuchen bildwissenschaftliche und kultursoziologische Perspektiven auf das Phänomen Bild zu verknüpfen. Nach diesen rühre ‚ikonische Macht‘ daher, dass die materielle Oberfläche eines Bildes auf eine unsichtbare, diskursive Tiefe verweise (vgl. Alexander & Bartmanski 2012: 4).

Auf Basis der Ergebnisse der empirischen Analyse – der Rekonstruktion der Gestaltungsweisen von Körperbildern – formuliert diese Arbeit eine Zwischenposition (vgl. Kapitel 7). Sie hebt hervor, dass es einen engen Zusammenhang von Ikonizität und Sozialität gibt, der in der Bildgestaltung zur Geltung kommt. In der Gestaltung werden die verschiedenen, für die Bildproduzent*innen je relevanten sozialen Verhältnisse unterschiedlich zum Ausdruck gebracht. Dies verweist darauf, dass die Auslegung von Welt umstritten ist und so gestalterisch ‚ikonische Macht‘ praktiziert wird. Jene ist an die Bilder selbst gebunden. Die Gestaltetheit birgt die gesellschaftlichen Verhältnisse in sich.

Für die Analyse von Körperbildern ist es nun zunächst hilfreich, einen Blick auf die Relationierung von Körper und Bild zu werfen, was im nächsten Abschnitt geschieht. Das Verhältnis von Körper und Bild ist im deutschsprachigen *iconic turn* ein wichtiger Aspekt in der bildtheoretischen Diskussionen um den Status der Bilder.

2.2.1 Bild-Anthropologie und das Körperbild

In den Bildwissenschaften widmete sich der Kunsthistoriker Hans Belting als einer der ersten intensiv dem Verhältnis von Körper und Bild. Er plädiert dafür, den Gegenstand Bild aus einer anthropologischen Perspektive zu betrachten, da ‚das Menschsein‘ und ‚die Bilder‘ eng verknüpft sind. Dabei geht es Belting weniger darum, dass der Mensch als *homo pictor* (Jonas 1987) fähig ist, Bilder zu produzieren, sondern er versteht den Menschen als: „*Ort der Bilder*, die seinen Körper besetzen: er ist den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert, auch wenn er sie immer zu beherrschen versucht“ (Belting 2006: 12; Herv. i. O.). Die Frage der Introspektion ist hier nicht weiter relevant. Festgehalten werden soll jedoch, dass Bilder einen Ort im Menschen finden und dieser folglich über ein körpereigenes Bildarchiv verfügt. Aus diesem Grunde fungiert aus Beltings Sicht der menschliche Körper als lebendes Trägermedium, der innere Bilder erzeugen und äußere Bilder empfangen kann. Mit jener Differenzierung möchte er keineswegs einem Dualismus das Wort reden, der einmal mehr den Gegensatz von Imagination und realem Bild zementieren würde. Vielmehr betont Belting

die Relation dieser beiden Bildformen. Innere und äußere Bilder hängen über die Medialität des Körpers zusammen. Der Körper ist selbst ein Medium. Das bedeutet, dass er selbst ein Bild ist, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird (vgl. Belting 2006: 89). Dadurch erfährt sich der Mensch als medial und diese Medialität (des Körpers) wird dann, nach Belting, auf Bilder übertragen. Dabei spielt die Sichtbarkeit des Körpers eine wichtige Rolle.

„Wir übertragen die Sichtbarkeit, welche Körper besitzen, auf die Sichtbarkeit, die Bilder durch ihr Medium erwerben, und bewerten sie als einen Ausdruck von Anwesenheit, ebenso wie wir Unsichtbarkeit auf Abwesenheit beziehen.“ (Belting 2006: 29)

Der Körper selbst wird als Bild aufgeführt. Durch seine Sichtbarkeit hat er medialen Charakter und wird als anwesend erfahren. Ebenso werden die materiellen Bilder aufgrund ihrer Medialität als anwesend betrachtet. Aus dieser Perspektive betrachtet, ist der Körper durch seine Sichtbarkeit anwesend, und übernimmt die Rolle der Darstellung eines Menschen.

Zusammengefasst ist in der Bildanthropologie Beltings der wahrnehmende, der bildlich darstellende und der dargestellte Körper von Interesse (Mietzner 2014: 471). Die vorliegende Arbeit betrachtet weniger den Körper als wahrnehmenden und bildlich darstellenden, sondern es geht vor allem um den Körper in seiner bildlichen Darstellung, denn so Belting: „Wo immer Menschen im Bild erscheinen, werden Körper dargestellt.“ (Belting 2006: 87). Das heißt, das Bild von einem Menschen ist immer ein *Körperbild*. In Beltings bildwissenschaftlicher Perspektive bleibt unterbelichtet, dass dieses Körperbild als gestaltetes Produkt Resultat spezifischer sozialer Praktiken ist. Dennoch betont sein Verständnis von Körperbildern das enge Wechselverhältnis von Körper und Bild, das meines Erachtens auch in der sozialwissenschaftliche Bildanalyse von Bildern von Menschen berücksichtigt werden sollte. Weiterhin zeigen Körperbilder nicht nur Menschen, sondern verweisen auch auf einen Kontrast, da sie nicht nur ein Bild des Körpers, sondern auch sich selbst als Bild hervorbringen. Dies verdeutlicht der nun zu erläuternde Begriff *ikonischen Differenz*.

2.2.2 Ikonische Differenz im Körperbild

Als Herausgeber des 1994 erschienenen Sammelbandes „Was ist ein Bild“ rief Boehm einerseits, wie bereits erwähnt, die ikonische Wende aus, andererseits hat er dort auch den grundlegenden Begriff der ‚ikonischen Differenz‘ in die bildwissenschaftliche Debatte eingebracht (Boehm 2006[1994]).⁸

Die ikonische Differenz begreift er als eine visuelle Logik des Kontrastes, die Bildern zu eigen ist (Boehm 2007: 49). „Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenereignissen einschließt.“ (Boehm 2006[1994]: 30). Was das Bild zu einem Bild macht, ist, wie bereits erläutert, dessen Rahmen. Dieser stellt einen Kontrast in der bildlichen Dimension her. Die Logik des Kontrastes verweist darauf, dass „etwas als etwas ansichtig“ (Boehm 2006[1994]: 31) wird. Der Begriff der *ikonischen Differenz* verweist nicht nur auf den Unterschied zwischen dem Bild als Objekt und seiner restlichen Umgebung, sondern zugleich auf den Kontrast von einzelnen Elementen innerhalb der Bildfläche im Verhältnis zur seiner Gesamtfläche. Durch die Rahmung zu einem Bild wird *etwas* gezeigt und zugleich zeigt das Bild *sich selbst* als Bild.⁹ In diesem bildlichen Grundkontrast entsteht nach Boehm der Sinn der Bilder. Dass Bilder Sinn erzeugen, liegt in ihrer Macht zu zeigen (Boehm 2007). Dieses Zeigen der Bilder ist ein doppeltes und beruht auf ihrer ikonischen Differenz, „nämlich *etwas* und *sich* zu zeigen.“ (Boehm 2007: 20; Herv. i. O).

Wie etwas im Bild gezeigt wird, hängt für Boehm also mit den deiktischen Wurzeln des Bildes zusammen (Boehm 2007: 19ff.). In hermeneutisch-

⁸ Mit diesem Begriff bezieht er sich auf Max Imdahl und dessen Begriff der Übergegensätzlichkeit (Imdahl 1996b), die grundlegend für die sozialwissenschaftliche Methode der Dokumentarischen Bildinterpretation ist (vgl. auch Kapitel 3).

⁹ Dass Bilder etwas zeigen, was sie selbst nicht sind, ist eine Denkfigur, die vor allem die philosophischen Bildtheorien diskutieren (Schulz 2005:61). Reinhard Brandt versteht dies so: „Bilder stellen etwas sichtbar und erkennbar dar, was sie als physische oder mentale Tatsachen nicht sind.“ (Brandt 1999: 129). Es wird eine Funktion von Bildern deutlich. Bilder verweisen auf etwas, das sie selbst nicht sind, das sie aber darstellen. Diese Potenz von Bildern begreift Lambert Wiesing darin, dass sie durch ihre ‚darstellende Sichtbarkeit‘ etwas Abwesendes präsent machen. „Das Wesentliche des Bildes besteht darin, daß man auf einem Bild etwas sehen kann, was ohne Bilder nicht zu sehen wäre. Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind.“ (Wiesing 2000,

phänomenologisch geprägter Weise erarbeitet er am Beispiel von Fotografien, konkret von Martin Heidegger, wie sich das ikonische Zeige-Potential in einem Körperbild äußert (Bild 2.1).¹⁰



Bild 2.1: D. Meller Marcovicz: Heidegger im Gespräch (Aus: Boehm 2007: 25)

Der Körper, von dem eine Geste ausgeht – im vorliegenden Fall eine Zeigegeste – eröffnet eine „performative Differenz“ (Boehm 2007: 24). Die Haltung des Körpers bildet den Hintergrund, vor dem sich die Geste ausagiert¹¹. Auf diese Weise wird ein Kontrast zwischen Körperganzheit und Geste sichtbar. Dieser innerkörperliche bzw. innerbildliche Kontrast wird durch die Gegenüberstellung von zwei Fotografien verdeutlicht (Bild 2.1). Links liegt die eingeknickte Hand am Gesicht an, rechts ist sie vom

S.10). Boehms Begriff der ikonischen Differenz bringt eine bereits länger diskutierte, bildtheoretische Problematik auf den Punkt. Die Verweisfunktion ist auch spezifisch in der Gestaltung von Pressefotografien, was im letzten Kapitel diskutiert wird (vgl. Abschnitt 7.2).

¹⁰ Der Autor zieht für seine Analyse eine spezifische Art von Zeigegeste heran, die als autoritär-professoral interpretiert werden kann. Eine Rekonstruktion der in den Bildtheorien und bildanalytischen Verfahrensweisen je verwendeten Bilder würde das Erzeugungsprinzip der wissenschaftlichen Praktiken bzw. Denkweisen herausarbeiten und sicherlich für das Verständnis der Konzepte erhellend sein.

¹¹ Eher beiläufig erwähnt Boehm den Einfluss von individuellen, kulturellen und historischen Faktoren auf die Art einer Körperhaltung. Es spielt in seiner Analyse keine Rolle, dass die abgebildete Körperhaltung Resultat der Gestaltungsleistungen

Körper etwas entfernt und der Zeigefinger ist nach oben gerichtet. Dieser bildet so einen weiteren, von Boehm nicht erwähnten Kontrast zu den restlichen Fingern. Körper und Geste sind also eng aufeinander bezogen.

„Das *zeigende Verweisen*, das *Etwas-Zeigen* und *Sich-zeigen* befinden sich mithin in einer engen Austauschbeziehung, sie oszillieren gleichsam, indem sich die pointierende Geste ihres kraftvollen Hintergrundes vergewissert, sich *vor* ihm zeigt, der Körpertonus wiederum sich in der Gebärde ausagiert.“ (Boehm 2007: 25)

Der Körper ist (immer) anwesend und durch diese Präsenz bildet er das ‚hintergründige‘ Potential für die (ihn) zeigende Geste (vgl. Boehm 2007: 24)¹².

Das enge Verhältnis von Körper und Bild, das bereits für Beltings anthropologisches Bildverständnis von Bedeutung ist, wird durch Boehms Begriff der ‚ikonischen Differenz‘, der auf die innerkörperliche Relation von (Gesamt-)Körper und Geste hinweist, weiter ausdifferenziert. Die Relation von Körper und Geste beschreibt er als eine *Differenz*, die sich darin auszeichnet, einen Zusammenhang *ikonisch als Kontrast* sichtbar zu machen. Erst durch den Kontrast der Geste zum restlichen Körper, erst durch die ikonischen Differenz von Körper und Geste, wird letzterer, wie im Beispiel der Zeigegeste, Sinn zugeschrieben. Boehms Ausdifferenzierung hilft, den Blick auf die Ikonizität des Körpers und seiner Gestik zu lenken.

Die Bildhaftigkeit einer Geste erschöpft sich also nicht darin, etwas ‚bestimmtes‘ anzuzeigen. Eine Geste ist keineswegs universell gültig bzw. ihr

der abgebildeten Person sowie der Fotografin ist. Diese für den sozialen Aspekt der Gestaltung von Bildern relevante Tatsache wird im letzten Abschnitt noch näher ausgeführt (vgl. Abschnitt 2.3.2).

¹² An verschiedenen Stellen betont Boehm (Boehm 2006[1994]: 16, 35, Boehm 2007: 43, 245ff.), dass die ikonische Differenz nur ‚starken Bildern‘ innewohnt. Damit meint er vor allem solche aus dem Kunstbereich, die keine schwachen „Abbilder“ sind. Zwar schließt er nicht aus, dass auch mit reproduzierenden Bildtechniken (bspw. der Fotografie) starke Bilder gemacht werden können, dennoch zeigt sich in dieser Haltung ein gewisser Vorbehalt gegenüber für einen alltäglichen Gebrauch produzierten Bildern. Dagegen nehme ich an, dass sich die ikonische Differenz auch in alltäglichen Bildern zeigen kann, wenn man sie nur in der gleichen bildanalytischen Haltung rekonstruiert wie Kunst (vgl. auch Kruse 2009, Nille 2014, die naturwissenschaftliche

kann nicht über alle Körper hinweg eine konkrete Bedeutung zugeschrieben werden. Vielmehr hängt die Bedeutung der Geste von dem Körper ab, der in einem spezifischen Kontext agiert. Um ihren Bedeutungszusammenhang herauszuarbeiten, müssen beide Komponenten (Körper und Geste) in ihrer Relation betrachtet werden. Hier fällt die Nähe zu Ray L. Birdwhistells Konzeption des „whole body“ (Birdwhistell 1952: 8) auf. Der Anthropologe hebt die Relevanz des gesamten Körpers sowie des Kontextes, indem er sich befindet, für die Analyse einzelner Gesten hervor (Birdwhistell 1970). Er untersucht die einzelnen Elemente des gestischen Ausdrucks (Kineme) in ihrer Relation zueinander, d.h. die Interpretation der Gesten erfolgt in ihrem Zusammenhang zum restlichen Körper sowie im gesamten interaktiven, auch verbalen Kontext (vgl. dazu Bohnsack 2009: 144ff.). Obwohl Birdwhistell die Relevanz der nonverbalen Aspekte für die Kommunikation im Blick hatte und davon ausgeht, dass menschliche Gesten kulturell bedingt sind (Birdwhistell 1970: 79ff.), spielt bei ihm die spezifische Rolle der Bildlichkeit für die Mehrdeutigkeit von Gesten nur implizit eine Rolle. Sein Fokus liegt stärker auf der Art der Bewegung des Körpers. Doch worauf beruht die analytische Relationierung von Gesamtkörper und den jeweils einzelnen Elementen, z.B. einer zeigenden oder winkenden Hand? Sie basiert letztlich auf einer wahrgenommenen, ikonischen Differenz. Ein hoch gerichteter Zeigefinger verweist auf eine Zeigegeste, ein erhobener Arm mit geöffneter Hand verweist auf ein Winken. Es lässt sich festhalten, dass die Analyse eines gestischen Bedeutungszusammenhangs auf einer Sinnzuschreibung auf ikonischer Ebene beruht. Wie eine Person etwas *für* Andere anzeigt, denn für sich selbst müsste sie nicht gestikulieren, ist an ihr Körperbild gebunden¹³, genauer an ihre ‚Hexis‘ (Bourdieu 1987a), doch dazu gleich mehr.

Die Ikonizität der Körperlichkeit äußert sich in einem „doppelten Zeigen“ (Boehm 2007: 19). Mit ihrem gestischen Ausdruck zeigt eine Person eine *Geste* und damit zugleich den eigenen *Körper* hervor. In homologer Weise bringt ein Körperbild etwas, nämlich den Körper eines Menschen, zum

bzw. Streetart-Interventionen mit der Unterscheidung Boehms betrachten). Selbst generische Stock-Bilder verfügen über eine ihnen eigene Bildlichkeit, wenn diese auch in der völligen Repräsentation aufzugehen scheinen (Frosh 2003).

¹³ Daran können die Anderen kommunikativ im und außerhalb des Bildes anschließen.

Ausdruck und hebt zugleich sich selbst hervor, nämlich diesen Körper *als Bild*. In einem Körperbild sind Körper und Geste eines Menschen auf engste miteinander verknüpft und gestalterisch verdichtet.

Abschließend folgt nun eine letzte Sichtweise auf das Wechselverhältnis von Körper und Bild. Die Körperbild-Relation lässt sich auch als *substitutives Verhältnis* betrachten, in der dann Körper und Bild als austauschbar angesehen werden.

2.2.3 Substitutiver Bildakt: Austausch von Körper und Bild

In der bildwissenschaftlichen Auseinandersetzung um den Status der Bilder geht Horst Bredekamp von einer den Bildern eigenen Wirkung aus, die er als ‚Bildakt‘ begreift (Bredekamp 2010). Er fragt nach der aktiven Potenz von Bildern und stellt zur Diskussion, „ob den Bildern eine autonome Aktivität zugesprochen werden kann oder ob sie erst durch die handlungsstiftenden Aktivitäten der Benutzer zum Bildakt veranlaßt werden (..)“ (Bredekamp 2010: 49).

Entscheidend in Bredekamps Theorie des Bildaktes ist die Fokussierung auf die Eigenständigkeit der Bilder. Diese zeigt er an den unterschiedlichsten ikonischen Gegenständen auf. Dabei differenziert er drei Charakteristika, in denen die verschiedenen Bildobjekte je zur Wirkung kommen können und somit einen Bildakt darstellen. So stellen beispielsweise die ‚lebenden Bilder aus Menschen‘, die zeitgenössischen *tableaux vivants* der Choreografin Sasha Waltz, einen, wie Bredekamp es fasst, ‚schematischen Bildakt‘ dar. Dieser zeichnet sich durch die Verlebendigung der Bilder aus. Eine weitere Wirkmacht von Bildern äußert sich im ‚substitutiven Bildakt‘. Im Gemälde des spätgotischen Malers Robert Campin ‚Heilige Veronika mit dem Schweißstuch‘ (um 1430) stellt der Abdruck des Gesichts Jesu im Bild ein Abdruck seines echten Körpers dar, Körper und Bild werden damit als austauschbar angesehen. Die ‚Goldene Madonna‘, eine Figur aus dem Essener Domschatz um 980, ordnet er dem ‚intrinsischen Bildakt‘ zu, der u.a. auf dem vom Werk ausgehenden Blick basiert. Wer diese vollplastische Marienfigur anblicke, wiederhole, so Bredekamp das „Bohren und Flackern“ ihrer Augen (Bredekamp 2010: 239). Die „Kraft der Bilder“ (Bredekamp 2010: 55) äußert sich in den drei Formen des

Bildakts auf sehr verschiedene Weise. Für den hiesigen Zusammenhang ist insbesondere die Kategorie des ‚substitutiven Bildakts‘ interessant, mit dem der Austausch von Körper und Bild gefasst wird.

Für Bredekamp ist die Frage nach der Substitution von Körper und Bild das wichtigste Problem innerhalb der Theorie des Bildakts. *Bilder als Körper* und *Körper als Bilder* und damit beide als identisch zu begreifen, hat verschiedene historische Wurzeln. Einer der Ursprünge des substitutiven Bildakts sind die „wahren Bilder“ der christlichen Bildtheologie (vgl. Bredekamp 2010: 173ff.). Die erste Körperreliquie Christi ist das bereits erwähnte Schweiß Tuch der Heiligen Veronika. Es ist ein Abdruck seines Gesichtes, das er während der Kreuztragung in den Schleier Veronikas gedrückt hat. Ihr Tuch ist somit keineswegs nur ein Abbild Jesu, vielmehr überträgt sich durch die Berührung des Stoffes die Wirkmacht seines Bildes, dies gilt auch für Reproduktionen.

„Die materielle Substanz bleibt zwar erhalten, wechselt aber vom Organischen in die Materialität der Bildform. Im »wahren Bild« ist der Körper vollgültig vorhanden, obwohl er nicht länger aus lebendigem Stoff besteht.“ (Bredekamp 2010: 178)

Der Körper lässt ein Bild entstehen, das zu einem beständigen Bild dieses Körpers wird und ebenfalls dessen Wirkmacht trägt. Als Folge davon sind Körper und Bild in ihrer Wirkmacht austauschbar.

Das wirkungsvolle Prinzip des substitutiven Bildakts erkennt Bredekamp auch darin, dass viele – selbst in (post)modernen Zeiten – immernoch Skrupel haben, einem fotografierten Gesicht die Augen auszuschneiden. Ein weiteres, modernes Beispiel ist die folgende Fotografie, die den Erfinder der sich selbst entwickelnden ‚Polaroid‘-Fotos Edwin Land zeigt (Bild 2.2).



Bild 2.2: Edwin Land 1947
(Aus: Bredekamp 2010: 184)

Auf diesem hält er das eigene Portrait im Sofortbild-Format in den Händen. Nach Bredekamp wirkt hier das Vermögen der ‚wahren Bilder‘, welches auch der Entstehung der Fotografie zugrunde liegt. Sie geben „eine unmittelbare Spur des Abgebildeten“ (Bredekamp 2010: 186). Im Gegensatz zu konstruktivistischen Theorien der Fotografie und mit explizitem Bezug auf Roland Barthes Ausführungen zum Bildnis seiner Mutter¹⁴ betont er, dass auch heute noch der Glaube wirke, im Bild (einer Person) eine körperliche Spur des Abgebildeten zu sehen (vgl. Bredekamp 2010: 190). Für den Kontext der Arbeit ist es wichtig, dass Bredekamp hier implizit auf einen *common sense* anspielt, der in der Betrachtung von Körperbildern eine Rolle zu spielen scheint. Es wird von dem Bild eines Körpers eines Menschen auf diesen selbst geschlossen.

An den Anfang seiner Überlegungen stellt Bredekamp, wie bereits erwähnt, die Frage, ob Bildern eine handelnde Eigenständigkeit – wie es

¹⁴ Roland Barthes macht mit Verweis auf eine Fotografie seiner Mutter deutlich, wie er diese in der Betrachtung als ‚nahe Person‘ (wieder-)findet (vgl. Barthes 1985: 77ff.)

menschlichen Akteur*innen zu eigen ist –zuzusprechen ist. Dies wird an dieser Stelle nicht weiter diskutiert. Mein Ansicht nach können Bilder als nichtmenschliche Objekte nicht selbstständig agieren. Allerdings scheint es sozialwissenschaftlich interessant, genauer zu klären, inwiefern Körperbilder Resultate von Handlungen sind und diese begründen. Auf welche Weise leiten Bilder zu Handlungen an bzw. was macht die Bezugnahme auf Bilder aus? Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive könnte als ‚Bildakt‘ nicht nur der eigentliche fotografische Akt (vgl. Breckner 2010: 237ff.), sondern jeglicher Akt verstanden werden, der unmittelbar auf ein Bild bezogen ist, wie beispielsweise der Akt, eine Fotografie auszuwählen.

Ich möchte noch einmal auf die zu Beginn des Abschnitts als grundlegend eingeführte Relation von Körper und Bild zurückkommen. Belting geht in seinem Gedanken, wenn Menschen im Bild erscheinen, werden Körper dargestellt, noch einen Schritt weiter: „Also haben auch Bilder dieser Art einen metaphorischen Sinn: sie zeigen Körper, aber sie bedeuten Menschen.“ (Belting 2006: 87). Dass Bilder, die Körper zeigen, auf Menschen verweisen, sollte nicht nur als bildwissenschaftliches bzw. -theoretisches Problem betrachtet werden. Denn es ist nicht nur das Resultat der Eigenlogik von Bildern, dass sie etwas und sich zeigen, und es gründet nicht (nur) auf der besonderen Fähigkeit des Mediums der Ikonizität, dass der Körper und sein Bild als austauschbar gelten können, sondern ich möchte diese ikonischen Eigenschaften auch als Resultate einer sozialen Konstruktion begreifen. Sozialwissenschaftlich gewendet ließe sich das Phänomen folgendermaßen beschreiben: Körperbilder verweisen in ihrer ikonischen Gestaltung auf Menschen *als sozial konstruierte Personen*. So gilt es in der empirisch-sozialwissenschaftlichen Analyse zu berücksichtigen, dass Fotografien Menschen als *gestaltete Bilder* zeigen. An dieser Stelle wird deutlich, dass die bildwissenschaftlich begründete Relationierung von Körper und Bild zwar den Aspekt der Ikonizität besonders in den Blick nimmt, dafür aber die ‚sozialen Facette‘ in der Analyse von Bildern unterbelichtet bleibt. Jedes Körperbild zeigt einerseits einen Körper als Bild, andererseits ist dieser Körper sozial konstruiert. Eine zum Bild gestaltete Körperhaltung ist auch ein Resultat davon, wie sich die Bildproduzent*innen aufeinander beziehen.

2.3 Ein sozialwissenschaftlicher Blick auf das Körperbild

Es ist das Ziel der Studie, Bilder aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive als *sozial gestaltete Produkte* zu untersuchen. Dafür werde ich nun ihre Sichtweise auf Körperbilder genauer erläutern und herausarbeiten, dass bereits die Körperlichkeit von Personen, noch bevor sie auf Bildern erscheint, sozial konstruiert ist. Mit dem Soziologen Pierre Bourdieus lässt sich zeigen, dass die von außen wahrnehmbare Körperhaltung eines Menschen Produkt seines Habitus ist. Sie ist Resultat der Einverleibung gesellschaftlicher Strukturen und stellt gewissermaßen den ‚bildhaften‘ Anteil des Habitus dar (Abschnitt 2.3.1). Für die Analyse von Fotografien ist dann zu berücksichtigen, dass die Hexis sowohl von den abgebildeten Personen vor der Kamera als auch von den Personen hinter der Kamera gestaltet wird (Abschnitt 2.3.2). Die praxeologische Wissenssoziologie analysiert Körperbilder als Resultat spezifischer Gestaltungsweisen der Bildproduzent*innen. In die Gestaltung fließen insbesondere deren implizite Wissensbestände ein.¹⁵

2.3.1 Die Hexis – zur ‚bildhaften‘ Seite des Habitus

Individuen haben eine bestimmte Körperhaltung, die von außen für Andere sichtbar ist. Für den Soziologen Pierre Bourdieu ist diese Körperhaltung Resultat der Erfahrung gesellschaftlicher Strukturen und damit ein Aspekt des

¹⁵ Die Bedeutung von Körper und Gestik in sozialen Situationen untersucht auch der ‚symbolischen Interaktionismus‘ (Mead 1972, Goffman 1971). Vor allem Erving Goffman setzt sich in seinen Konzeption des ‚Image‘ mit der darstellerischen Rolle körperlicher Bildhaftigkeit auseinander (Goffman 1986, Goffman 1979), theoretisiert diese aber nur implizit (vgl. Breckner 2010: 149ff.). Goffman geht es bei der Analyse des Entwerfens sozialer Portraits vor allem um aktuelle Situationsauslegungen und die Rolle der sozialen Rahmungen sowie die darin stattfindende Auseinandersetzung mit den normativen Erwartungen der sozialen Gegenüber. Damit steht in seiner Konzeption des Image die implizite Praxis der Gestaltung von Körpern in Bildern, wie sie für das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit relevant ist, nicht im Vordergrund, weswegen es hier nicht weiter ausgeführt wird.

Habitus von Personen (Bourdieu 1987a).¹⁶ Der Habitus ist das Ergebnis der Inkorporierung gesellschaftlicher Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata durch die Akteur*innen (vgl. u.a. Bourdieu 2001: 177ff.). Die kollektiven Schemata werden durch die Erfahrung der eigenen sozialen Lage erworben und sie bestimmen das aktuelle Agieren der Einzelnen wesentlich mit. Sie äußern sich darin, dass Personen in Situationen auf ihre Art und Weise agieren. „Als einverlebte, zur Natur gewordene und damit als solche vergessene Geschichte ist der Habitus wirkende Präsenz der gesamten Vergangenheit, die ihn erzeugt hat.“ (Bourdieu 1987b: 105). In der Genese des Habitus spielt der Körper eine entscheidende Rolle. Er fungiert als „eine Art Gedächtnisstütze“ (Bourdieu 1987a: 739) und ist ein sich ständig erinnerndes Agens (vgl. Meuser 2006). Der Körper agiert die Vergangenheit aus und stellt als ‚Dreh- und Angelpunkt‘ des Agierens kontinuierlich gesellschaftliche Ordnung her. Der Habitus als „verkörperter sozialer Sinn“ ist gleichermaßen die Praxis strukturierende Struktur und die strukturierte Struktur dieser Praxis (vgl. Bourdieu 1987a: 279). Er resultiert aus den gesellschaftlichen Dispositionen, die sich in die Körper der Akteur*innen dauerhaft einschreiben. Diese sind als Körperhaltungen für die Gegenüber von außen wahrnehmbar.

Bourdieu bezeichnet die Körperhaltungen von Menschen und die Art und Weise ihrer Bewegungen als deren ‚Hexis‘ (Bourdieu 1987a). In einer körperlichen Haltung kommt die gesellschaftliche Disposition einer Akteurin, ihre Positionierung bzw. ihr Positioniert-Werden zur Geltung. Die Hexis ist im sozialen Zusammenleben äußerst bedeutungsvoll.

„Die körperliche Hexis, eine Grunddimension des sozialen Orientierungsinns, stellt eine praktische Weise der Erfahrung und Äußerung des eigenen gesellschaftlichen Stellenwerts dar: Das eigene Verhältnis zur sozialen Welt und der Stellenwert, den man sich in ihr zuschreibt, kommt niemals klarer zur Darstellung als darüber, in welchem Ausmaß man sich berechtigt fühlt, Raum

¹⁶ Der Habitus stellt somit eine metatheoretische Kategorie dar, die im methodologischen Rahmen der Dokumentarischen Methode grundlegend ist (vgl. zur Rolle zentraler Begriffe im rekonstruktiven Forschen auch (Bohnsack 2010b) sowie (Kanter i.E.))

und Zeit des anderen zu okkupieren – genauer den Raum, den man *durch den eigenen Körper* in Beschlag nimmt, vermittelt einer bestimmten Haltung, vermittelt selbstsicher-ausgreifender oder zurückhaltend-knapper Gesten (..).“ (Bourdieu 1987a: 739)

Durch die alltägliche ‚körpergebundene Praxis‘ bzw. im tagtäglichen Agieren mit dem Körper habitualisieren sich prägende Erfahrungen. Damit verweist die ‚praktizierte Körperhaltung‘ auf die gesellschaftliche Bedeutung der Akteur*innen. In ihrem tagtäglichen, körperlichen Agieren wird ihr sozialer Stellenwert festgelegt. Dies lässt sich als strukturierende und zugleich strukturierte Struktur der Hexis begreifen. Es lässt sich folglich auch eine spezifische Körperhaltung analytisch differenzieren. Sie verweist auf einen Körper, der in einer bestimmten Art wahrnehmbar ist, und auf den in einer bestimmten Weise wahrgenommenen Körper.

Zusammengefasst lässt sich das Körperbild eines Menschen aus Sicht Bourdieus als sichtbare Hexis und Teil des Habitus begreifen. Die spezifische Körperhaltung eines Menschen ist Resultat inkorporierter gesellschaftlicher Strukturen und wird im alltäglichen Agieren immer wieder erneuert. Der letzte Abschnitt stellt dar, was die Besonderheit der sichtbaren Körperhaltungen in Fotografien ausmacht und wie die Gestaltung der Hexis sozialwissenschaftlich analysiert werden kann.

2.3.2 Zur Gestaltung der Hexis im Bild

Sobald ein Mensch auf einer Fotografie zu sehen ist, ist dessen Körper in einer bestimmten Haltung sichtbar. In dieser Körperhaltung zeigt sich, wovon ein Mensch geprägt worden ist. Allerdings – und hier wird wieder das Augenmerk der Arbeit deutlich – ist diese Hexis *als Bild* gestaltet worden und demnach nicht nur das Körperbild einer Person, sondern das Produkt aller Akteur*innen, die an der Bildproduktion beteiligt sind. Zu betonen ist also im Falle von Fotografien, dass die Hexis einer Person, die in einem Bild sichtbar ist, einerseits durch die Person vor der Kamera zum Ausdruck kommt. Andererseits ist der Ausdruck der Körperhaltung von denjenigen gestaltet, die die Person zum Bild formen. Denn Bilder sind Ergebnis der Gestaltungsleistungen der verschiedenen Bildproduzent*innen, wie dies Ralf Bohnsack hervorhebt (vgl. Bohnsack 2009: Kap. 3.2). Aus diesem

Grunde schlägt er für die sozialwissenschaftliche Analyse von Fotografien folgende Differenzierung vor: Einerseits gibt es die Personen, die vor der Kamera agieren und abgelichtet werden. Dies sind die ‚abgebildeten Bildproduzent*innen‘. Auf der anderen Seite der Kamera befinden sich die ‚abbildenden Bildproduzent*innen‘. Dazu zählen die Fotograf*innen, aber auch diejenigen, die die Bilder nach der Aufnahme auswählen und damit autorisieren¹⁷.

Die Produktion von Bildern basiert aus meiner Sicht vor allem auf den Routinen der Akteur*innen, die vor der Kamera agieren, und denjenigen, die das Bild ‚hinter der Kamera‘ gestalten. Dieser Blickwinkel basiert auf der AnalyseEinstellung der ‚praxeologischen Wissenssoziologie‘ (Bohnsack 2010b: Kap.11, Bohnsack 2013), die ihren Fokus auf die Alltagspraxis der Akteur*innen und dem Wissen richtet, das dieser zugrunde liegt. Auf ihrer Basis betrachte ich Körperbilder als Resultat der Gestaltungsleistungen der Bildproduzent*innen. Diese umfassen einerseits die verkörperten bzw. korporierten Praktiken der Abgebildeten (vgl. Bohnsack i.E.) und andererseits die Gestaltungsweisen der abbildenden Bildproduzent*innen. Letzter äußern sich darin, *was* diese *wie* im Bild zeigen. Die Gestaltungsleistungen der Bildproduzent*innen werden über die Analyse von Bildern rekonstruiert, worauf das nächste Kapitel ausführlicher eingeht.

Zum Abschluss dieses Kapitels lässt sich zum Thema Bilder von Menschen folgendes festhalten. Dass Körperbilder nicht nur einen Körper zeigen, sondern auf einen ‚gestalteten Menschen‘ verweisen, ist nicht nur eine bildtheoretische Frage, sondern ein soziales Phänomen. Für eine sozialwissenschaftliche Analyse von Körpern in Bildern ist es aufschlussreich, das Bild eines Menschen als sozial konstruiertes *und* ikonisch gestaltetes Artefakt in den Blick zu nehmen. Eine Fotografie bildet nicht nur eine Person ab. Vielmehr basiert die Art und Weise, wie diese Person abgebildet wird, sowohl auf ihrer Hexis, als auch auf dem gestalterischen Agieren der übrigen Bildproduzent*innen, die am Gestaltungsprozess beteiligt sind. Insofern sind die abgebildete Hexis und der abbildende Habitus der

¹⁷ Indem sie sie etwa in den Massenmedien veröffentlichen oder in Social Network Sites für Freund*innen teilen. (Vgl. zur Autorisierung von Bildern auch Przyborski & Schreiber i.E.)

Bildproduzent*innen in der Praxis der Bildproduktion eng miteinander verzahnt. Aus diesem Grunde ist es das Anliegen dieser Arbeit die Gestaltung von Körperbildern als soziale Praxis zu untersuchen. Die Analyse fotografischer Körperbilder sollte das enge Zusammenspiel von Bild, im Bild sichtbarer Person und der Personen, die sie sichtbar machen, in den Blick nehmen. Dafür bedarf es methodischer Mittel, die diesen ‚sozialen Eigensinn‘ der Bilder rekonstruieren können. Diese stellt das nächste Kapitel dar. Es zeigt auf, wie die *soziale Gestaltung von Bildern* untersucht werden kann.

3 Bildanalyse aus Sicht der rekonstruktiven Sozialforschung

In dieser Arbeit untersuche ich die soziale Gestaltung von Körperbildern. Im vorliegenden Kapitel zeige ich meine methodologische Verortung und mein methodisches Vorgehen. Dafür stelle ich zu Beginn des Kapitels dar, dass es in der qualitativen Sozialforschung bzw. ihrem Zweig der rekonstruktiven Bildanalyse unterschiedliche Verfahrensweisen zur Interpretation von Bildern gibt. Denn es können grundsätzlich ganz unterschiedliche Fragen an Bilder gestellt werden. Diese hängen vom Erkenntnisinteresse der Forschenden ab und können einen je unterschiedlichen methodischen Zugang zu den Bildern erfordern. Anschließend erläutere ich, dass in der rekonstruktiven Analyse von Bildern die Vergewisserung über die eigene Standortgebundenheit der Forschenden eine wichtige Rolle spielt. Da der Forschungsgegenstand durch die spezifische Sichtweise der Forschenden mitkonstruiert wird, sollte bei der Interpretation von Bildern systematisch vorgegangen werden. Die Reflexion in diesem Abschnitt bezieht sich auch auf die vorliegende Studie (3.1).

*Im zweiten Abschnitt stelle ich die in dieser Studie verwendete Methode der Dokumentarischen Bildinterpretation dar, die im erkenntnistheoretischen Rahmen der praxeologischen Wissenssoziologie angesiedelt ist. Sie ist für die Analyse von Körperbildern besonders fruchtbar, da sie insbesondere die impliziten Praktiken bzw. Gestaltungsleistungen der Akteur*innen, die an der Bildproduktion beteiligt sind, in den Blick nimmt. Das Vorgehen der Dokumentarischen Bildinterpretation ist geprägt von der methodologischen Leitdifferenz von Was und Wie. Es wird zwischen dem unterschieden, was auf dem Bild zu sehen ist, und dem, wie dies gestaltet wird. Dafür relationiert die Analyse die verschiedenen Sinnebenen des Bildes (3.2).*

Da es weiterhin eine methodologische Grundannahme rekonstruktiven Forschens ist, die Forschungspraxis entlang des Materials weiter zu entwi-

*ckeln, erläutere ich im dritten Abschnitt reflexive und selektive Praktiken des Vergleichens von Bildern aus der Kunstgeschichte sowie von Fotograf*innen und Bildredakteur*innen. Sie inspirierten die hier angewandten Variationen der komparativen Analyse. Außerdem reflektiere ich die Erstellung einer Typologie mit Bildern im Rahmen der Dokumentarischen Methode (3.3).*

*Im letzten Abschnitt lege ich dar, wie das Sample dieser Arbeit zustande gekommen ist. Es umfasst fünfzehn publizierte Pressefotografien von Politiker*innen aus fünf deutschsprachigen Tageszeitungen. Die Forschungsfragen, die die Analyse leiten, zielen insbesondere darauf ab, wie die Tageszeitungen die fotografierten Körper zum Bild gestalten und wie in den Bildern das gesellschaftliche Verhältnis von Politiker*innen und Medien zum Ausdruck kommt (3.4).*

3.1 Sozialwissenschaftliche Ansätze zur Bildanalyse

In der qualitativen Sozialforschung geht es darum zu erforschen, wie Menschen Gesellschaft herstellen. Es wird davon ausgegangen, dass Akteur*innen in dieser Welt agieren und dadurch Wirklichkeit konstruieren. Der Wirklichkeit wird durch diese Konstruktionen Sinn zugeschrieben, was auf ganz unterschiedliche Art und Weise geschehen kann. Diese verschiedenen Ebenen der Vergesellschaftung sollen durch die Forschung in den Blick geraten. Die qualitative Erforschung von Bildern zielt darauf ab nachzuzeichnen, wie über deren Herstellung gesellschaftliche Wirklichkeit konstruiert wird. Ausgangspunkt sind dabei materielle Bilder, die als Gegenstände zur Analyse vorliegen bzw. eigens geschaffen werden (vgl. auch Abschnitt 2.1).

Die sozialwissenschaftliche Analyse untersucht die jeweiligen Eigenarten von Bildern in Hinblick auf ihre soziale Konstruktionen. Dafür soll der spezifische Sinn der Bilder herausgearbeitet werden. Dies geschieht über die Rekonstruktion der ikonischen Struktur der Bilder. Sie verfolgt das Ziel, etwas über die Bedeutung der Bilder bzw. das Agieren der Bildproduzent*innen aussagen zu können. Denn in den Bildern wird manifest, was für die Menschen relevant ist. Es geht darum, die Relevanzsetzungen der Bildproduzent*innen herauszuarbeiten, die die Bildproduktion

anleiten. Mit einer rekonstruktiven Bildanalyse soll das sinnhafte Tun der Produzent*innen nachgezeichnet werden.

Grundsätzlich gilt es in der Bildanalyse zu reflektieren, wessen Sinnbildung nachgezeichnet wird. Denn an der Bildproduktion sind, wie bereits erwähnt, oft mehrere Akteur*innen beteiligt. Bei einer Fotografie gibt es zunächst die fotografierende Person. Werden die Bilder veröffentlicht, können sie von Anderen weiter verarbeitet werden. Diese Postproduktion kann auch Modulationen umfassen, wie etwa im Falle der von der US-Regierung veröffentlichten Fotografie aus dem Situation Room zur Tötung Osama Bin Ladens, die gestalterisch in vielfältiger, oft ironische Weise verändert wurde (Przyborski 2014, Traue 2014). An der Sinnbildung von Bildern sind außerdem die wissenschaftlichen Interpret*innen beteiligt, wenn sie mit einem analytischen Blick auf die Bilder schauen. Sie zeichnen die Sinnzuschreibungen derjenigen nach, die die Bilder herstellen, und generieren ein Wissen 2. Ordnung (Bohnsack 2010b: 201f.), worauf noch zurückzukommen ist.

Bilder werden in den letzten Jahren vermehrt als sozialwissenschaftliche Forschungsgegenstände herangezogen (vgl. Abschnitt 2.1), was zu der Entwicklung unterschiedlicher methodischer Zugangsweisen zur Rekonstruktion des Bildsinns geführt hat. Methodologisch ist man sich im Rahmen *rekonstruktiver Bildverfahren* einig, dass es die Besonderheit der Bilder – im Unterschied zur Sprache – *simultan* und *„wie auf einen Schlag“* zu erscheinen in der Analyse zu berücksichtigen gilt. Doch bereits in der Frage, ob Bilder in ihrer ganzheitlichen Struktur oder vielmehr darüber, wie man sie anblickt, also über die (sequentielle) Rezeption rekonstruiert werden sollen, gibt es unterschiedliche Auffassungen, die unterschiedliche methodische Zugänge hervorbringen.

Die Ausdifferenzierung der Ansätze zur Bildanalyse ist noch in ihren Anfängen begriffen (vgl. Przyborski & Wohlrab-Sahar 2014: 316). Dabei lassen sich unterschiedliche Grade der Auseinandersetzung mit Bildern feststellen. Einerseits gibt es bereits ausgearbeitete, eigenständige Verfahren der rekonstruktiven Bildanalyse, die an verschiedenen Bildkorpora und Materialsorten erprobt worden sind. Dies sind die *seriell-ikonografische Fotoanalyse* (Pilarczyk & Mietzner 2005, Pilarczyk 2009, Schuch 2013), die *Segmentanalyse* (Breckner 2010, Marent 2014) und die *Dokumentarische*

Bildinterpretation (Bohnsack 2009, Wopfner 2012a, Bohnsack et al. 2015, Przyborski i.E.). Andererseits gibt es eine Anzahl von einzelnen, ebenfalls methodisch ausgerichteten Beiträgen (meist) in Artikelform (Bosch & Mautz 2012), aus dem Umfeld der *Objektiven Hermeneutik* (Englisch 1991, Loer 1994, Peez 2006, Scheid 2013) und der *hermeneutischen Wissenssoziologie* (Müller 2012, Raab 2012, Müller & Raab 2014, Reichertz & Marth 2004).

Zusammengefasst betrachtet, zeichnet sich in den verschiedenen Methoden und Ansätzen der rekonstruktiven Bildanalyse eine Fokussierung auf das Bildmedium Fotografie ab, so Axel Philipps Philipps (i.E.). Er plädiert dafür, „verschiedenartige Bildlichkeiten“ (ebd.) und deren jeweilige Spezifika genauer in den Blick zu nehmen. Entsprechend müssten dann auch Fragen zur Materialität und zur Rekonstruktion des Sinns von Bildlichkeiten ohne festen Rahmen stärker in die Diskussion mit einbezogen werden, wie beispielsweise in ethnografisch ausgerichteten Forschungen (vgl. dazu auch Abschnitt 7.3.3).

Reflexion von Forschungsperspektive und Standortgebundenheit im rekonstruktiven Vorgehen

Unterschiedliche methodische Zugangsweisen können aufgrund ihrer methodologischen Paradigmen und spezifischer Erkenntnisinteressen jeweils andere Aspekte von Bildern zutage fördern. Dass „die Konstitution von Sinn im Bild eigenen Standards folgt“ (Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 323), ist in den Verfahren der rekonstruktiven Bildanalysen unbestritten. Allerdings macht es einen Unterschied, welche Sinnkonstruktionen in den Blick genommen werden. Was sich also mit Bildern erforschen lässt, hängt von den jeweiligen Forschungsperspektiven ab. Dazu zwei Beispiele: 1. Eine Analyse von Fotografien, die Jugendliche zeigen, würde sich aus historisch-erziehungswissenschaftlicher, biographieanalytischer oder praxeologisch-wissenssoziologischer Perspektive auf das Material dahingehend unterscheiden, ob das historische Lebensgefühl unterschiedlicher Jugendgenerationen, die Biographie des Einzelnen oder die Orientierungen und Erfahrungsräume der Jugendlichen jeweils im Fokus des Interesses stehen. 2. Die Fotografie einer Politikerin kann als Bild einer weiblichen Führungsfigur (Dimension des common-sense), als typische Fotografie der gezeigten Person (biographische Dimension) oder als Titelseite einer Tageszeitung

(Dimension des ‚redaktionellen Habitus‘) untersucht werden. Demnach sollte jede rekonstruktive Bildanalyse zu Beginn veranschaulichen, welche Sinn dimension sie herausgearbeiten möchte.

Ebenso wie in den anderen Zweigen der qualitativen Sozialforschung gilt es auch in der Bildanalyse die Standortgebundenheit der Forschenden zu reflektieren, da diese den Forschungsgegenstand wesentlich mitprägen. Dies bedeutet, eine rekonstruktive Einstellung gegenüber dem Material sowie der eigenen Forschungspraxis einzunehmen, und weiterhin zu überlegen, wie die Sinnzusammenhänge der Beforschten rekonstruiert werden können. Hierzu hat insbesondere Ralf Bohnsack umfangreiche Überlegungen angestellt (Bohnsack 2010b). Wie auch das alltägliche Agieren der Menschen, das untersucht wird, ist wissenschaftliche Forschung und Erkenntnisgenerierung ein alltägliches Agieren (vgl. Bohnsack 2010b: Kap.11). Auch dieses Agieren beruht auf *tacit knowledge* (Polanyi 1966) (vgl. auch Abschnitt 2.3.1). Da das stillschweigende Wissen der Forscher*innen als ‚impliziter Vergleichshorizont‘ in die Rekonstruktion des beforschten Materials mit einfließt, sollte in der Analyse berücksichtigt werden, inwiefern die eigene (Forschungs-)Praxis die Interpretation lenkt¹⁸.

„Interpretation vollzieht sich grundlegend vor dem Vergleichshorizont einer Imagination hypothetischer alternativer Praktiken. Zu diesem Zweck ist die Interpretin [sic!] genötigt, zunächst auf eigenes, intuitiv verfügbares handlungspraktisches Wissen zurückzugreifen. Hier ist – wesentlich fundamentaler als im theoretischen Wissen – die Standortge- und Seinverbundenheit der Interpretation verankert. Dieses intuitive handlungspraktische Wissen gilt es nun in systematischer, methodisch kontrollierter Weise in den Forschungs- und Interpretationsprozess einzubringen.“ (Bohnsack 2010b: 195)

¹⁸ Zwar bezieht Bohnsack sich im folgenden Zitat auf die Textinterpretation, aber dies gilt gleichermaßen für die Interpretation von Bildern. Gerade in der Interpretation von Körperbildern sollte die Rolle des eigenen Habitus und des damit verbundenen inkorporierten Wissen nicht unberücksichtigt bleiben, vgl. dazu auch der erste, gemeinsam verfasste Text der AG „Sozialwissenschaftliche Interpretation von Körperbildern“ (?).

Das eigene handlungspraktische und standortgebundene Wissen methodisch zu reflektieren sowie zu systematisieren kann in rekonstruktiven Bildanalysen auf drei Ebenen geschehen. Diese werden hier kurz vorgestellt:

a) Die Seinsverbundenheit der Interpretation äußert sich darin, dass aufgrund der gesellschaftlichen Verortung der Forschenden der Gegenstand immer nur aspekthaft rekonstruiert werden kann (Mannheim 1985: Kap. 5, Bohnsack 2010b: Kap. 10). Daher ist es ratsam, den Zugang zum Forschungsgegenstand in kollektiven Zusammenhängen zu suchen. Gerade für die Rekonstruktion der Mehrdeutigkeit des bildlichen Sinns ist es hilfreich, Bilder nicht nur im ‚stillen Kämmerlein‘ zu analysieren, sondern gemeinsam zu interpretieren oder verfaßte Interpretationen in der Gruppe zu diskutieren. Dadurch wird nicht nur die Reflexion des eigenen Blicks in seinen (impliziten) Grenzen gefördert, sondern auch ‚zusammen mehr gesehen‘. Die Gruppeninterpretation (Reichertz 2013) kann in Form von Kolloquien resp. Forschungswerkstätten (vgl. Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: Kap. 2.6) oder auch in Forschungsteams und Arbeitsgemeinschaften erfolgen. Zwar kann auch die Gruppe nicht aus dem hermeneutischen Zirkel, bzw. seiner „Spiralbewegung“ (Hoffmann 2015) aussteigen, aber durch ein gemeinsames assoziatives und sukzessives Vorgehen können plausible(re) Interpretationen herausgearbeitet und das Spektrum der Analyse erweitert werden (vgl. ?). Ulrike Mietzner und Ulrike Pilarczyk plädieren neben der Einbeziehung weiterer Forscher*innen auch dafür, den Blick von ‚Laien‘ in den Interpretationsprozess einzubinden. Dieser könne helfen, „Überinterpretationen zu verhindern, theoretische Vorannahmen zu entkräften, indem er dazu zwingt, die Begründungen für Bildwirkung im Bild selbst zu suchen.“ (Pilarczyk & Mietzner 2005: 150). In meiner eigenen Forschungspraxis hat es sich als fruchtbar herausgestellt, die Bilder in einem ersten Schritt mit interessierten Freund*innen zu interpretieren. Erst im Anschluss analysierte ich sie mit den wissenschaftlichen Kolleg*innen der Forschungswerkstatt von Ralf Bohnsack sowie der Arbeitsgruppe *Sozialwissenschaftliche Interpretation von Körperbildern*¹⁹.

¹⁹ Die Arbeitsgruppe *Sozialwissenschaftliche Interpretation von Körperbildern* ist

b) Weiterhin zeigt sich eine rekonstruktive Haltung darin, am Anfang des Forschungsprozesses keine Hypothesen aufzustellen. Vielmehr werden, ausgehend vom Erkenntnisinteresse, zu Beginn der Forschung Fragen an die Fälle entwickelt und diese im ständigen Abgleich mit der Analyse des Materials fortgesponnen. Im Sinne des „theoretical samplings“ (Glaser & Strauss 1967: 45ff.) können erste Interpretationen Hinweise liefern, welchen Aspekten, z.B. dem des unterschiedlichen Zuschnitts von Fotografien, im Prozess des Forschens vertiefender nachgegangen wird. Somit werden zu Beginn der Forschung keine Hypothesen aufgestellt. Oft ergibt es sich auch erst im Verlauf des Forschungsprozesses, welche Bilder genauer und unter welchen Gesichtspunkten untersucht werden. Durch die offene Auseinandersetzung mit dem Material werden im Verlauf der Forschung immer spezifischere Fragen entwickelt und dadurch das Sample generiert.

Sowohl die Vergewisserung über das eigene Erkenntnisinteresse als auch die Entscheidung darüber, mit welchen Bildern (weiter) gearbeitet wird, können im Falle von Bildern – meiner Erfahrung nach – auf ikonische Weise vonstatten gehen. D.h. die Bilder selbst stellen die ‚Auslöser‘ zur genaueren Analyse dar und erst der zweite Schritt expliziert die an sie gestellten Fragen. So diente mir zu Beginn meiner Forschung ein spezifisches Bild zur Vergewisserung des eigenen Erkenntnisinteresses (siehe Bild 4.1 auf Seite 69). Dieses wählte ich intuitiv aus einer Sammlung von Bildern aus, die ich im Laufe meiner vierjährigen Tätigkeit als Fotoredakteurin gesammelt hatte. In der nachgelagerten Reflexion zeigten sich die erkenntnisleitenden Aspekte des Bildes (vgl. auch Abschnitt 3.3). Es stellt nicht nur den empirischen Einstieg in die Studie dar, sondern hat im weiteren Verlauf der Forschung dazu gedient, die Forschungsfrage expliziter herausarbeiten zu können und das am Anfang implizite Erkenntnisinteresse auf eine solide(re)

ein von der Autorin mitgegründeter, seit 2012 bestehender Zusammenschluss von Forscher*innen aus unterschiedlichen Disziplinen (Soziologie, Kommunikations- und Erziehungswissenschaft, Geschichte und Psychologie), die sich in regelmäßigen Abständen treffen, um methodologisch-methodische Fragen der Analyse von Bildern zu diskutieren. Seit 2012 waren und sind dies: Maisha M. Auma, Olenka Bordo, Anna Carnap, Linda Marie Conze, Claudia Dreke, Maria Gall-Prader, Adeline Hurmaci, Julia Lechner, Su Ouyang, Axel Philipps, Karin Schittenhelm, Sebastian Schönemann, Maria Schreiber, Erhard Stölting, Kevin Stützel, Boris Traue, Julia Sophie Werner und Gabriele Wopfner.

Basis zu stellen. Auch die Entscheidung für meinen dritten und letzten Bildvergleich traf ich aus dem Bauch heraus. Im Nachhinein, insbesondere auf der Ebene der Generalisierung, zeigt sich, dass dieser intuitive Griff zu den Bildern²⁰ der erste Schritt zur Verdichtung der Ergebnisse darstellte.

Für die Weiterentwicklung der Methodologie rekonstruktiver Bildanalysen könnte dies bedeuten, noch deutlicher vom Bild bzw. den empirischen Situationen, in denen mit Bildern agiert wird, auszugehen und die Forschungsfragen eng an den Bildern entlang zu entwickeln.

c) Eine weitere Ebene, um die eigene Standortgebundenheit im Forschungsprozess systematisch ‚in den Griff zu bekommen‘, ist die *komparative Analyse*. In der qualitativen Sozialforschung gilt die vergleichende Analyse zur Herausarbeitung sozialer Wirklichkeitskonstruktionen als ‚Königsweg‘ (Nohl 2013: 15). Ein komparatives Vorgehen zielt einerseits auf die Erfassung von Gemeinsamkeiten empirischer Phänomene und andererseits auf ihre Unterschiede (vgl. Nohl 2011)²¹. Auch im Vergleichen von Bildern sollten bestimmte Aspekte nicht nur anhand der Imaginationen der Interpretierenden, sondern systematisch am Material entlang entfaltet werden. So können einerseits die Spezifika des einzelnen Bildes herausgearbeitet werden und diese andererseits in Relation gesetzt werden zu den anderen Bildern, die für den Vergleich herangezogen werden. Innerhalb der Verfahren der rekonstruktiven Bildanalysen sind es insbesondere zwei Methoden, die den Vergleich systematisch verankert und an verschiedenen Materialsorten plausibilisiert haben.

Die *seriell-ikonografische Fotoanalyse* geht von vornherein von einem (größeren) Bildbestand aus, der vorliegt oder zu Forschungszwecken erhoben wird. Im Forschungsprozess werden dann Serien gebildet und die daraus entstehenden Motivreihen – etwa zu bestimmten Darstellungsarten – mit den Ergebnissen von Einzelbildinterpretationen relationiert. Grundlegende Analysetechnik ist das „Pendeln“ (Pilarczyk 2014: 69) zwischen seriellem

²⁰ In diesem Fall zu mehreren Bildern gleichzeitig, da sie am selben Tag erschienen.

²¹ Als Forschungsstrategie einer ‚constant comparative method‘ wurde die komparative Analyse erstmals in der Grounded Theory reflektiert (Glaser & Strauss 1967: 101). Eine methodologische Auseinandersetzung findet allerdings kaum statt (vgl. Nohl 2001: 271, sowie Matthes 1992, Kelle & Kluge 1999.)

Vergleichen und der Fokussierung auf repräsentative Einzelbilder. Abschließend werden Kontrastbestände gebildet, um am Bestand herausgearbeitete Thesen zu überprüfen (Pilarczyk & Mietzner 2005: Kap. 11-12).

Die *Dokumentarische Methode* setzt die komparative Analyse auf allen Ebenen des Forschungsprozesses ein (Bohnsack 2010b: 198ff.). So trägt etwa die Dokumentarische Bildinterpretation der Standortgebundenheit der Forschenden darüber Rechnung, dass der eigene, imaginative Vergleichshorizont systematisch durch empirische ersetzt wird. Die anderen Bilder werden in ihren verschiedenen Aspekten, wie z.B. ihrer Motivik, aber auch in den Gestaltungs- oder Veröffentlichungsweisen miteinander verglichen.²² Das komparative Vorgehen ist zudem essentiell im abschließenden Schritt der Typenbildung. Die Generalisierung der Ergebnisse aus den Einzelinterpretationen geschieht über den sampleinternen sowie -externen Vergleich der Fotografien (vgl. dazu auch Abschnitt 3.3.2).

Zum Ende dieses Abschnitts möchte ich die drei soeben dargestellten Ebenen einer reflexiv-rekonstruktiven Analysehaltung mit einer kurzen Reflexion meiner Standortgebundenheit verknüpfen, denn wie gesagt prägt die eigene Standortgebundenheit den Zugang zum Material bzw. die Ergebnisse der Analyse. Wie und welche Bilder erforscht werden, hängt also mit der eigenen „Paradigmenabhängigkeit“ (Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 31) zusammen. In meinem Fall haben meine praxeologisch-wissenssoziologische Verortung (Mannheim 1985, Bourdieu et al. 1991, Bohnsack 2010b) und die Wahl der Dokumentarischen Bildinterpretation gepaart mit meinem kunsthistorischen Wissen aus dem Studium und meiner langjährigen Tätigkeit als Fotoredakteurin zur Folge, dass ich Bilder vor allem als auf

²² In der aktuellen Auseinandersetzung um die Standortgebundenheit in Bildanalysen plädieren Michel/Wittpoth dafür, die möglichen Bildsinn(e) anhand der verbalisierten Rezeptionsprozesse der Teilnehmenden in Gruppendiskussionen zu untersuchen, da die ikonische Rekonstruktion lediglich einen wissenschaftlichen Bildsinn zutage fördern könne (vgl. Michel & Wittpoth 2013). Eine andere Möglichkeit der Rekonstruktion der Mehrdeutigkeit des Bildsinns sehe ich in der komparativen Analyse von Bildern auf verschiedenen Ebenen der Analyse. Der Bildvergleich ist in seinen methodischen Möglichkeiten noch nicht erschöpft, worauf ich in Abschnitt 3.2.2 noch einmal zu sprechen komme.

*implizite Weise gestaltete, soziale Produkte betrachte*²³. Dies führt zu einer Forschungsperspektive, die zwar in der Soziologie verortet ist. Aber sie agiert eher an den Rändern der Disziplin und untersucht darin die Gestaltung von Bildern in ihrer sozialen Dimensionen und als ästhetischen Akt.

„Der wissenssoziologische Forschungsimpuls kann so geleitet werden, daß er nicht zur Verabsolutierung der Seinsverbundenheit führt, sondern daß gerade in der Entdeckung der *Seinsverbundenheit* der vorhandenen Einsichten ein erster Schritt zur Lösung von der *Seinsgebundenheit* gesehen wird.“ (Mannheim 1985: 259)

Die Reflexion meiner eigenen Standort*verbundenheit* sehe ich darin, sowohl bild- und sozialwissenschaftliche Konzeptionen als auch analytisch-methodische wie selektive Praktiken des Bildvergleichs zu kennen und auf diese Weise das Wechselspiel von Sozialität und Ikonizität theoretisch und praktisch in den Blick nehmen zu können. Dabei möchte ich natürlich nicht leugnen, dass auch diese ‚transdisziplinäre‘ Perspektive letztlich einen, wenn auch möglicherweise flexibleren Ausgangspunkt zur Analyse von Bildern darstellt.

3.2 Die Dokumentarische Methode der Bildinterpretation

Im Rahmen der verschiedenen, rekonstruktiven Ansätze zur Bildanalyse ist die *Dokumentarische Bildinterpretation* für die Untersuchung von Körperbildern ein sehr fruchtbarer Ansatz. Sie nimmt Bilder als Artefakte der Produzent*innen in den Blick und mit ihr lässt sich das Augenmerk auf die Fundierung der Gestaltung im Sozialen richten. Daher ist sie ein geeigneter methodischer Ausgangspunkt. Ich werde nun zunächst methodologische Grundlagen dieses Verfahrens in Hinblick auf die Schwerpunktsetzung der

²³ Ich habe nach meinem Studium vier Jahre als Fotoredakteurin gearbeitet, ein Jahr für die *Berliner Zeitung* und drei Jahre für die *taz*, damals noch einfach ‚die tageszeitung‘.

vorliegenden Studie darlegen (3.2.1). Anschließend wird das methodische Vorgehen in Bezug auf die Sinn- und Interpretationsebenen von Bildern erläutert. Dabei fließen eigene Überlegungen und Erfahrungen aus der Forschungspraxis ein (3.2.2).²⁴

3.2.1 Praxeologische Wissenssoziologie und die Interpretation von Körperbildern

Die praxeologische Wissenssoziologie bildet den methodologischen Rahmen der *Dokumentarischen Methode*. Letztere wird als forschungspraktisches Verfahren der empirischen Sozialforschung seit den 1980er Jahren ausgearbeitet (Bohnsack 2010b, Loos et al. 2013). Die Dokumentarische Methode ist inspiriert von der Wissenssoziologie Karl Mannheims (Mannheim 1964), der Ethnomethodologie (Garfinkel 1967), der Kulturosoziologie Pierre Bourdieus (Bourdieu 1987a) sowie der Ikonologie von Erwin Panofsky (Panofsky 2002) (vgl. Bohnsack 2013: 175). Der Schwerpunkt liegt auf der Analyse des alltäglichen Agierens von Akteur*innen und dem spezifischen Wissen, das ihren Praktiken zugrunde liegt. Es geht darum zu erforschen, wie Menschen in ihrer tagtäglichen, habituellen Praxis Gesellschaft herstellen. Eine Prämisse ist dabei, dass Akteur*innen in der Konstruktion von Gesellschaft vor allem auf ein ‚implizites‘ Wissen zurückgreifen, das ihr Handeln orientiert und das ihnen auf der Ebene der Reflexion nicht unmittelbar zugänglich ist. Auch Bildproduzent*innen werden von diesem impliziten Wissen angeleitet. Sie gestalten ein Bild, ohne dass sie dabei über jeden Schritt Bescheid wissen bzw. diesen explizieren könnten.

²⁴ In dieser Arbeit wird das Adjektiv in den Bezeichnungen ‚Dokumentarische Methode‘ und ‚Dokumentarische Bildinterpretation‘ groß geschrieben. Dies betont, dass ‚dokumentarisch‘ hier nicht etwa eine Eigenschaft des Fotografischen bezeichnet. Vielmehr bezieht sich ‚dokumentarisch‘ auf eine der drei Sinnebenen, die Karl Mannheim in seiner Wissenssoziologie für die Analyse von Kulturobjekten unterscheidet (vgl. Mannheim 1964: 103ff.). Diese sind a) der objektive Sinn, b) der intendierte Ausdruckssinn und c) der Dokumentsinn. Die Analyse des Dokumentsinns zielt darauf ab zu rekonstruieren, was sich etwa in einem Kulturprodukt über die Person ‚dokumentiert‘, die es hergestellt hat. Auf dieser Ebene geht es darum interpretatorisch nachzuzeichnen, *wie* ein Bild beschaffen ist und auf welche Weise darin die „Weltanschauungstotalität“ (Mannheim 1964: 109) der Akteur*innen bzw. Bildproduzent*innen zum Ausdruck kommt.

„Das die Praxis orientierende, das handlungsleitende Wissen ist also nicht ein Wissen *über* etwas, sondern ein Wissen *um* und *innerhalb* etwas. Letzteres wird in der selbst erlebten *Praxis*, also in einer Praxis, in welche die Akteure jeweils selbst eingebunden sind, erworben, eben er-lebt.“ (Bohnsack 2003a: 17)

Bei diesem ‚erlebten‘ Wissen handelt es sich um ein stillschweigendes Wissen. „Weil die Handelnden nie ganz genau wissen, was sie tun, hat ihr Tun mehr Sinn, als sie selber wissen.“ (Bourdieu 1987b: 127). Dieses ‚Routine-Wissen‘ kann mit Michael Polanyi (Polanyi 1966), auf den Bohnsack sich bezieht (vgl. Bohnsack 2010b: 181), als ‚tacit knowledge‘ beschrieben werden. Es ist kein Wissen, dass expliziert werden muss, sondern es kommt in der Praxis zur Anwendung.

Das implizite Wissen dient auch einer besonderen Form der Verständigung zwischen Akteur*innen. Auf Basis eines gemeinsam geteilten, impliziten Wissens können sich Menschen auf unmittelbare Weise verstehen. Diese unmittelbare Form der Verständigung unterscheidet Karl Mannheim von der Interpretation, die der theoretisch-reflexiven Explikation bedarf (vgl. Mannheim 1980: 272). Das implizite, oder wie Mannheim es auch fasst, *konjunktive* Wissen (Mannheim 1980: 211ff.) ermöglicht es, dass Akteur*innen sich unvermittelt verstehen. Denn sie teilen (struktur-)identische Erfahrungen und ähneln sich beispielsweise in der Art, etwas zu tun. Sie sind, mit Mannheim gesprochen, in einem ‚konjunktiven Erfahrungsraum‘ verbunden (Mannheim 1980: 215ff.). Als prägnantes Beispiel möchte ich hier die Bildproduktion in einer Familie anführen (vgl. dazu auch Bohnsack 2009: 74). Die fotografierende Person teilt mit den anderen Familienmitgliedern ein implizites Erfahrungswissen. Sie sind Teil eines gemeinsamen konjunktiven Erfahrungsraums und verfügen damit über habituelle Gemeinsamkeiten in ihrer familialen Praxis. Dies schlägt sich nieder in der Art, was auf der Fotografie zu sehen ist, bzw. wie etwas gezeigt wird.

Dagegen ist eine Verständigung über die konjunktiven Erfahrungsräume hinweg nur möglich, wenn die Menschen sich gegenseitig interpretieren (vgl.

Bohnsack 2009: 17ff.).²⁵ Die Kommunikation geschieht dann auf der Ebene eines Wissen, das theoretisch expliziert wird. Es ist ein *kommunikativ-generalisiertes Wissen über etwas*²⁶. Dieses umfasst beispielsweise das Wissen um Normen, also allgemeine Verhaltenserwartungen, die als Regeln formulierbar sind. So wissen beispielsweise Lehrer*innen und Schüler*innen, wie sie sich in der Institution Schule bzw. in der Lehr- und Lernsituation zu verhalten haben. Zugleich stellt jede einzelne Schule einen konjunktiven Erfahrungsraum dar, der beispielsweise von einer spezifischen Unterrichtspraxis geprägt ist. Dieser *modus operandi* der Handlungspraxis unterscheidet sich von Schule zu Schule. Bei einem Schulwechsel kann ich mich mit den anderen Schüler*innen allgemein über das System Schule unterhalten, die spezifische Praxis der neuen Schule erfahre ich erst durch den täglichen Schulbesuch, wodurch ich nach einer Weile ein implizites Wissen mit meinen Mitschüler*innen teile.²⁷

Die Dokumentarische Bildinterpretation wurde als spezifisches Mittel für die Analyse von Bildern im Rahmen der Dokumentarischen Methode (Bohnsack 2010b) entwickelt (Bohnsack 2003a, Bohnsack 2003b, Bohnsack 2009). Auch sie folgt der methodologischen Leitdifferenz der Dokumentarischen Methode. Sie unterscheidet grundsätzlich, wie ich soeben bereits dargelegt habe, zwei Wissensformen: das *kommunikativ-generalisierte, common-sense-Wissen* und das *implizite, konjunktive Wissen*. Die Bildinterpretation analysiert folglich nicht nur, *was* das Bild zeigt, etwa ein Sujet, sondern vor allem, *wie* dieses Sujet gestaltet ist. Da die Dokumenta-

²⁵ So teile ich mit einer Freundin keine familiäre Praxis, sondern muss ihr die Besonderheiten meiner eigenen Familie explizit machen (sofern ich diese verbalisieren kann). Dies fällt umso leichter, wenn meine Freundin ähnliche Erfahrungen wie ich gemacht hat. Dann aber findet die Kommunikation bereits wieder auf der Ebene einer konjunktiven Verständigung statt, insbesondere auf der nonverbalen, körperlichen Ebene.

²⁶ Vgl. dazu auch das Schaubild von Ralf Bohnsack zur Differenzierung der Wissensarten und ihrem Bezug zur Handlungspraxis (Bohnsack 2014: 37). Die *kommunikativen Wissensbestände* stellen als *Orientierungsschemata* die ‚Common Sense-Theorien‘ über die Handlungspraxis dar. Dagegen sind die *konjunktiven Wissensbestände* der *modus operandi* der Handlungspraxis selbst.

²⁷ Bohnsack differenziert das konjunktive Wissen noch weiter in implizites und inkorporiertes Wissen (vgl. Bohnsack 2009: 29, sowie Bohnsack i.E.). Während das implizite

rische Methode, wie bereits erwähnt, davon ausgeht, dass die Praxis von Akteur*innen vor allem auf impliziten Wissensbeständen basiert, ist es also von den Gestaltungsweisen der Bildproduzent*innen abhängig, und nicht etwa ihren Intentionen, *was* Bilder *wie* zeigen. Deren Wirklichkeitskonstruktionen zeigen sich *als* Bilder. Um diese analysieren zu können, wird der „schöpferische Prozess“ der Praxis (vgl. Bohnsack 2010b: 33) nachgezeichnet. Dies geschieht in der Bildinterpretation vor allem durch die Rekonstruktion der ikonischen Dimensionen des Bildes, worauf der nächste Abschnitt noch näher eingeht.

Für die Rekonstruktion fotografischer Körperbilder ist, wie bereits in Abschnitt 2.3.2 erwähnt, die analytische Differenzierung der an der Bildproduktion Beteiligten wichtig, die Bohnsack als *abgebildete* und *abbildenden* Bildproduzent*innen bezeichnet (vgl. Bohnsack 2009: Kap. 3.2 sowie Abschnitt 2.3.2). Einerseits gibt es die Personen, die vor der Kamera agieren und abgelichtet werden und andererseits diejenigen, die ‚hinter‘ der Kamera stehen bzw. die Fotografie weitergehend gestalten. Ein Bild ist Ergebnis der Gestaltungsleistungen aller Bildproduzent*innen. Dabei wird die Bildgestaltung von impliziten Wissensbeständen geprägt, die die Handlungspraxis orientieren (vgl. Bohnsack 2009: 19) Im Falle von Pressefotografien fließen etwa die Routinen der Politiker*innen sowie die (fotografische) Praxis der Bildjournalist*innen²⁸ in die Gestaltung ein.

Wie sich im Verlauf der Arbeit herausstellt, wird über die Differenzierung der Akteur*innen vor und hinter der Kamera deren soziale Beziehung herausgearbeitet. Letztere wird durch die *modi operandi* der Bildprodu-

Wissen in Form innerer Bilder vorliegt, ist das inkorporierte Wissen gänzlich im Körper eingelassen, wie etwa eine Praxis, die sich nicht mehr in Form mentaler Bilder vorgestellt wird, sondern sich routiniert vollzieht (vgl. dazu auch Hoffmann 2015). Zu überlegen wäre hier, ob in Praktiken, die mit Bildern zu tun haben, bildliche Vorstellungen zugleich auch inkorporierte sind. Im Folgenden zeigen die Gestaltungsleistungen Auswahl, Zuschnitt und Modulation, dass an den existierenden Bildern Hand angelegt wurde und diese zugleich auf die Vorstellungen der Gestalter*innen verweisen. Verzahnen sich also in der Bildgestaltung mental verinnerlichte sowie erlebte, körperlich eingeprägte Bilder?

²⁸ Diese Arbeit rechnet Fotograf*innen sowie die die Bilder weiterverbreitenden Akteur*innen in den Tageszeitungen (Bildredaktion, ggf. Layout) zum Bildjournalismus, da diese ebenfalls wesentlichen Anteil an der Bildberichterstattung haben.

zent*innen konstruiert. Dies sind im Falle von Pressefotografien einerseits die Hexeis der fotografierten Personen, ihre spezifische Art und Weise vor die Kameras zu treten, und andererseits die Gestaltungen ihrer Körperbilder durch die abbildenden Fotograf*innen und die die Bilder verbreitenden Medien.

In der Rekonstruktion von Fotografien von Körperbildern zeigt sich, dass es vor allem die *impliziten Gestaltungsleistungen der abbildenden Akteur*innen* sind, die ein Bild in seiner Form prägen. Stillschweigend bleiben sie vor allem deswegen, weil sie in der Gestaltungsweise selbst nicht expliziert werden. Sie leiten den Herstellungsprozess auf ‚quasi unsichtbare‘ Weise. Das Kpnstruieren von Bildern erfolgt immer in einem bestimmten *modus operandi*. Denn die Gestaltungsleistungen der Akteur*innen basieren auf bestimmten Erzeugungsprinzipien, die sie in ihrem Handeln anleiten. Bilder sind somit Resultate einer Handlungspraxis bzw. ein Produkt der Habitus. In ihnen dokumentiert sich die Gestaltungsweise der jeweiligen Bildproduzent*innen. Ziel der Dokumentarischen Bildinterpretation ist es, die Strukturprinzipien dieser ‚gestalterischen Habitus‘ zu rekonstruieren.

Die Dokumentarische Bildinterpretation rekonstruiert die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent*innen am fertigen Bild, da sich in ihm ihre Art zu gestalten dokumentiert. Das Bild wird als Produkt bzw. „opus operatum“ des Habitus verstanden (Bourdieu 1979: 209/Bourdieu 1987a: 282, vgl. auch Bohnsack 2013: 186). Es verweist als ‚Dokument‘ auf die Erzeugungsprinzipien, die dem Tun der Bildproduzent*innen zugrunde liegen. Die *gestalterischen* Orientierungen folgen dauerhaft habitualisierten Mustern: „diese Orientierungsmuster, also die das Handeln leitenden und orientierenden (individuellen oder kollektiven) Wissens- und Erfahrungsbestände, sind es, die diesem Handeln Dauer und Kontinuität verleihen.“ (Bohnsack 2009: 19). Die Gesamtheit der Orientierungen bezeichnet Bohnsack als *Orientierungsrahmen* (vgl. Bohnsack 2014: 35ff.).²⁹ Durch dieses

²⁹ Während in der älteren Literatur die Begriffe Orientierungsmuster und Orientierungsrahmen noch synonym verwendet werden, differenziert Bohnsack den Begriff des Orientierungsrahmens in einem seiner jüngeren Aufsätze noch einmal. „Dabei bezeichnet letzterer Begriff einerseits, d. h., wenn wir ihn im engeren Sinne verstehen, die Struktur der Handlungspraxis selbst und hat in diesem Sinne die Funktion eines Gegenbegriffs zu demjenigen der Orientierungsschemata. Andererseits ist der

begriffliche Synonym zum Habitus zielt er darauf ab, das für die Genese des Habitus relevante habitualisierte Handeln und die darin verankerten Orientierungen an impliziten und inkorporierten Wissensbeständen genauer in den Blick zu nehmen. Die Orientierungsrahmen lenken das Agieren der Akteur*innen innerhalb bestimmter Bahnen. Woran sie sich orientieren, basiert weniger auf reflexiven Entscheidungen, sondern ist vor allem ein Ergebnis ihres tagtäglichen Tuns.

Im Fokus der Dokumentarischen Bildinterpretation steht die Rekonstruktion der Orientierungsrahmen der Bildproduzent*innen. Die Spezifika der Orientierungsrahmen werden insbesondere im Vergleich mehrerer Bilder evident, durch die bereits angesprochene komparative Analyse (vgl. Abschnitt 3.1). Differenzen in den *gestalterischen* Habitus äußert sich darin, dass unterschiedliche Personen andere Bilder produzieren und es lassen sich anhand der Bilder deren je verschiedene Konstruktionen von Welt nachzeichnen. In den Bildern kommen somit je disparate Orientierungen zum Ausdruck. Die Analyse der Orientierungsrahmen schaut insbesondere darauf, was sich im Bild dokumentiert bzw. *wie etwas im Bild durch die Gestaltung* zu sehen gegeben wird. Durch den Vergleich der Bilder können die Strukturprinzipien der Orientierungsrahmen nachgezeichnet werden. Dies geschieht in einem abstrahierenden Schritt, der die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Gestaltungsweisen zu einer Typologie ausarbeitet. Abschnitt 3.3.3 reflektiert die Besonderheiten des Verfahrens der Typenbildung, wenn allein Bilder die Fälle bilden.

Die Dokumentarische Bildinterpretation ist in den letzten Jahren für die Analyse unterschiedlicher ikonischer Artefakte zum Einsatz gekommen.

Orientierungsrahmen (im weiteren Sinne) aber auch als übergeordneter Begriff zu demjenigen der Orientierungsschemata zu verstehen.“ (Bohnsack 2014: 35). Unter Orientierungsschemata versteht Bohnsack die „Normen resp. institutionalisierten Verhaltenserwartungen, Eigentheorien und Konstruktionen sozialer Identität“ (vgl. ebd.). Diese Orientierungsschemata sind Teil eines spezifischen Habitus bzw. werden von diesem gerahmt, weshalb der Begriff des ‚Orientierungsrahmens‘ nicht nur die Funktionsweise des Habitus selbst beschreibt, sondern in seiner übergeordneten begrifflichen Fassung darauf verweist, wie auf die Anforderungen von Norm, Rolle und sozialer Identität performativ im Rahmen (!) eines je spezifischen Habitus (re-)agiert wird.

Untersucht wurden Fotografien (Ouyang 2010, Dörner et al. 2011, Dörner 2011, Przyborski 2014, Schreiber 2015a, Schreiber 2015b), Zeichnungen (Wopfner 2012b), Protestplakate (Philipps 2012), Street Art (Philipps 2015), Comics (Dörner 2007), Karikaturen (Liebel 2011), Werbeplakate (Selke 2005) sowie Grafie (Sabisch 2007). Sie ist auch in Triangulation mit anderen Erhebungsmethoden wie dem Gruppendiskussionsverfahren oder mit Interviews eingesetzt worden (Wopfner 2012a, Hoffmann 2016, Przyborski i.E., Hurmaci 2015). Die hier vorgelegte Untersuchung ist die erste umfangreiche Analyse von Pressefotografien. Der nächste Abschnitt beleuchtet nun das methodische Vorgehen der Dokumentarischen Bildinterpretation.

3.2.2 Vom Was zum Wie: Die Sinnebenen von Bildern

Die analytische Trennung zwischen dem, was auf einem Bild zu sehen ist, und der Art, wie es gestaltet wird, ist zentral in der Dokumentarischen Bildinterpretation. Aus diesem Grund unterscheidet sie zwei Interpretationsebenen. Die *formulierende* Interpretation findet auf der Ebene des *Was* statt, die *reflektierende* Interpretation auf der Ebene des *Wie*.³⁰ Diese Unterscheidung gliedert auch die weitere Differenzierung der Sinn- und Interpretationsebenen des Bildes (vgl. Schaubild 3.1).

³⁰ Die Arbeitsschritte auf den einzelnen Ebenen sind in der bisherigen Literatur zur Dokumentarischen Bildinterpretation hinreichend erläutert und sind hier nicht im Detail aufgeführt, siehe dazu Bohnsack 2009: Kap. 3 und 4, Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: Kap. 5.6.8.

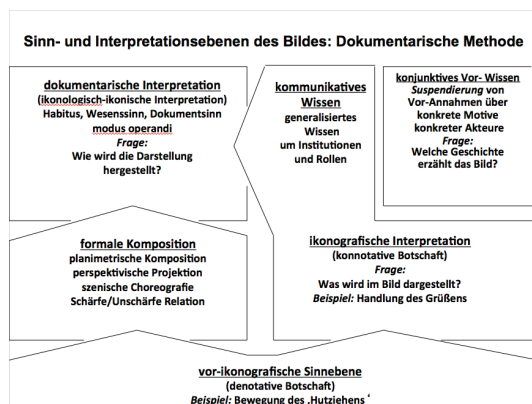


Bild 3.1: Sinn- und Interpretationsebenen des Bildes (nach R. Bohnsack, ergänzt von A. Przyborski. (Aus: Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 339.)

Die Auffächerung der Ebenen (Bild 3.1) dient dazu, den Bildsinn in seinen Bedeutungsschichten differenzieren zu können und diese dann in der Interpretation auseinander halten zu können. Gerade zu Beginn einer Auseinandersetzung mit Bildern ist es ratsam, sich dieser verschiedenen Sinn- und Interpretationsebenen des Bildes zu vergewissern. So ermöglicht beispielsweise die vor-ikonographische Beschreibung zunächst einmal, die sichtbaren Elemente im Bild (Personen, Gegenstände etc.) zu identifizieren, um darüber einen ersten Zugang zum Bild zu erhalten. Auf dieser Ebene des „wiedererkennenden Gegenstandssehens“ (Imdahl 1996a: 304) wird die Beschreibung des Bildes schriftlich ausformuliert. In meinem Fall hat es sich als sinnvoll herausgestellt, die sichtbaren Elemente bereits *in ihrer Relation zueinander* zu beschreiben.³¹ Das *relationale Beschreiben* als Teil

³¹ Hier – wie auch auf den anderen Ebenen der Interpretation – zeigt sich, dass Sprache ikonische Elemente nur so beschreiben kann, dass sie den Bildsinn annäherungsweise erfasst. Dieser Tatsache wird im Folgenden darüber Rechnung getragen, dass die Interpretation bewusst eine metaphorische Ausdrucksweise wählt, um die Mehrdeutigkeit des Bildsinns nicht eindeutig festzuschreiben. Auch die hier angewendete komparative Analyse des *sampleexternen Vergleichs* (vgl. Abschnitt 3.3.2) versucht

der formulierenden Interpretation verdeutlicht bereits erste, grundlegende Aspekte des kompositionellen Aufbaus des Bildes, die auf der reflektierenden Ebene vertieft werden. Es hat sich gezeigt, dass es ratsam ist den Aspekten, die für das Erkenntnisinteresse zentral sind, in der Beschreibung mehr Aufmerksamkeit zu widmen, da sonst die Beschreibung uferlos wird.

Das Beispiel des *relationalen Beschreibens* zeigt, dass die Arbeitsschritte der Dokumentarischen Bildinterpretation lediglich analytisch trennen lassen, während sie in der Praxis meist ineinander übergehen. Die einzelnen Schritte der Interpretation werden nicht in einer bestimmten chronologischen Reihenfolge vollzogen (vgl. Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 339), wie es die sequentielle Darstellung in der Literatur nahelegen könnte. Vielmehr orientiert sich die Interpretationspraxis an der Art des Forschungsgegenstandes, also hier an der ‚simultanen Eigenlogik‘ des Bildes (vgl. auch Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 339). Bereits der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, dessen Dreischritt zur Bildanalyse aus vor-ikonographischer Beschreibung, ikonographischer Analyse und ikonologischer Interpretation die Dokumentarische Bildinterpretation übernimmt, verweist darauf, dass die:

„säuberlich geschiedenen Kategorien (..) sich in Wirklichkeit auf Aspekte eines Phänomens beziehen, nämlich auf das Kunstwerk als Ganzem, so daß bei der eigentlichen Arbeit die Zugangsmethoden, die hier als drei zusammenhängende Forschungsoperationen erscheinen, miteinander zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozeß verschmelzen.“ (Panofsky 2002: 49)

Panofsky betont den prozesshaften Charakter der Interpretation, in der sich der Bezug zu den einzelnen Sinnebenen „in praxi“ (Panofsky 1987: 203) letztlich zu einem einheitlichen Gesamtgeschehnis verwebt. Die Interpretation bezieht sich immer auf das Bild als Ganzes. Die einzelnen Sinnebenen hängen also unmittelbar zusammen, auch wenn beim Interpretieren etwa die Ebene der vor-ikonographischen Beschreibung fokussiert wird.

die Mehrdeutigkeit zunächst auf der ikonischen Ebene zu belassen. Allerdings bleibt auch in der Verwendung von Bild-Clustern das Problem der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit bestehen und auch in diesem Schritt muss letztlich der rekonstruierte Bildsinn verschriftlicht werden.

Die Analyse der Komposition geschieht immer in Hinblick auf die Frage, *wie* sich etwas ‚auf einen Schlag‘ zeigt. Um die Gestaltetheit eines Bildes herauszuarbeiten, wird das ‚ikonische Verhältnis‘ der verschiedenen Bildelemente in der Fläche nachvollzogen. Dabei geht es um die Relationierung von Bildfläche und Rahmen. Dies kann mit Hilfe der Einzeichnung einer oder mehrerer Linien geschehen. Sie stellen ein heuristisches Mittel dar, um dem Bildsinn in seiner Eigenlogik zunächst auf ikonische Weise näherzukommen, was Imdahl als das „sehende Gegenstandssehen“ (Imdahl 1996a: 304) begreift. Eine herausgearbeitete Planimetrie entspricht nicht dem Bildsinn selbst, sondern ist dessen Re-Konstruktion³². Damit verbleibt die Analyse zunächst auf der bildlichen Ebene und ist Teil einer ‚ikonischen Interpretationspraxis‘. Um eine Planimetrie zu finden, kann es helfen, das Bild auf den Kopf zu stellen (Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 342). Es hilft auch, die Augen leicht zuzukneifen, um zum Bild auf Abstand zu gehen und es in seiner Ganzheit zu betrachten. Dadurch werden die das Bild strukturierenden Elemente *in ihrer Relation zueinander* erkannt³³. Das Einzeichnen von einer oder mehreren Linien kann somit verdeutlichen, wie die Bildelemente simultan zusammenhängen.

Die Anordnung der Elemente erzeugt in jedem Bild ein anderes Spannungsverhältnis, da die Elemente auf je spezifische Weise in Verbindung stehen. So entsteht der spezifische Bildsinn, den Imdahl als die „ikonische Sinnkomplexität einer Übergegensätzlichkeit“ (Imdahl 1996b: 106) bezeichnet. Die „ikonische Sinndichte“ (Imdahl 1996c: 437) von Bildern kann auf „Ambiguitäten“ (Bohnsack 2009: 36) verweisen, d.h. ein Sinn-

³² Przyborski/Slunecko nennen mit Bezug auf Imdahls Giotto-Interpretation die (planimetrische) Linie ein „Mittelding zwischen gedachter und konkreter Linie“ (Przyborski & Slunecko 2012: 11). Imdahl selbst spricht bzgl. der Gesamtheit der planimetrischen Linien, dem Feldliniensystem, von „Leitbahnen der Anschauung“ (Imdahl 1996b: 48). „Die Kräfte des Feldliniensystems sind – teils als reale Konturen und teils als ideale, nur Richtungen anzeigende Linien – in der Gegenständlichkeit der Darstellung angelegt.“ (Imdahl 1996a: 447). Die planimetrischen Leitlinien haben also keine autonome Geltung, sondern erhalten ihren Sinn im inhaltlichen Bezug zur dargestellten Szene, der so zur Anschauung gebracht wird.

³³ Auch in der komparativen Analyse und in der Typenbildung wird letztlich zum Bild auf Abstand gegangen, hier dann allerdings nicht mehr nur in einem wahrnehmungsbezogenem Sinn, sondern (auch) auf abstrakterer Ebene. Allerdings hat auch hier

Zusammenhang im Bild kann paradox sein. Im Beispiel des Bildes der Gefangennahme von Giotto kommt durch die Gestaltung einer spezifischen Schräge auf der Sinnebene des Szenischen gleichzeitig die Unterlegenheit und Überlegenheit Jesu zum Ausdruck (vgl. Imdahl 1996c). Der Sinn eines Bildes entsteht durch „formale Relationen“ (Imdahl 1996c: 432), die Bildelemente stehen in einen bestimmten Zusammenhang. Um die Relationierung der einzelnen Bildelemente nachzuvollziehen, werden letztlich die verschiedenen Elemente voneinander differenziert. D.h. eine rekonstruierte Übergegensätzlichkeit verweist auf die gestalterische Relationierung von Elementen in der Fläche. Eine ins Bild gezogene, planimetrische Linie markiert den Zusammenhang der Bildelemente und macht zugleich auf deren Unterscheidbarkeit aufmerksam. So äußert sich die *Relationierung* der Elemente in einer Bildfläche auch darin, dass diese zugleich als Elemente voneinander *differenziert* werden können. Dies erinnert an Gottfried Boehm, der sich auf die Arbeiten Imdahls beziehend von der ‚ikonischen Differenz‘ des Bildes spricht (vgl. Boehm 2006[1994] sowie Abschnitt 2.2.2).

Die Übergegensätzlichkeit des Bildsinns, der auf (soziale) Paradoxien verweisen kann, basiert auf einem bildlichen Relationieren, das sich zugleich als ‚ikonisches Differenzieren‘ fassen lässt. Die Art und Weise, wie die Gestalter*innen die Elemente innerhalb des Rahmens anordnen, zeigt, welche ihnen wichtig oder weniger wichtig sind. Letztere sind im Bild vernachlässigt oder verbleiben gar außerhalb des Bildes. Die Gestalter*innen markieren einen Sinn-Zusammenhang durch die *relationale Differenzierung der Bildelemente*. In der Gestaltung verfahren die Bildproduzent*innen somit sowohl konjunktiv als auch distinktiv. Einerseits bringen sie Elemente auf spezifische Weise zueinander in Verbindung und andererseits markieren sie andere Elemente als unwesentlich. Das Nachzeichnen der relevanten und der irrelevanten Aspekte der (Bild-)Bedeutung verdeutlicht die ikonischen Differenzierungsleistungen der Gestalter*innen.

die Forschungspraxis gezeigt, dass eine Typenbildung mit Bildern nicht ohne das Anordnen der Bilder auf einer Seite auskommt. Diese Gesamtübersicht bildet die Grundlage zur Entwicklung der Typologie, vgl. dazu den Abschnitt 3.3.2 sowie die Tabelle zur Typenbildung 6.1

Zum Abschluss einer Interpretation werden die verschiedenen Sinn- und Interpretationsebenen des Bildes in der Zusammenschau betrachtet und die verschiedenen Ebenen des Bildsinns in Bezug zueinander gesetzt. Es geht darum, das „intuitive Erkennen zu explizieren“ (Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 345). Liegt die Rekonstruktion der Planimetrie durch die Markierung von Linien noch in der ikonischen Dimension, gilt es nun, diese in Worte zu fassen, damit die Interpretation intersubjektiv nachvollziehbar(er) wird. Die Ergebnisse der Analyse der formalen Komposition werden auf die anderen Sinnschichten des Bildes bezogen, d.h. die erkennbaren Elemente werden in Zusammenhang zur Gestaltung gebracht. Das *wie* der Gestaltung eines Bildes ist immer an ein konkretes *was* gebunden. Die interpretatorischen Ausführungen dieser Arbeit (Kapitel 4/5) verdeutlichen, warum dieser Aspekt der *Relationierung* bzw. der ständigen Verquickung der Ebenen von ‚was‘ und ‚wie‘ gerade für die Analyse von Fotografien von zentraler Bedeutung ist.

Die Erschließung des Bildsinns geschieht nicht nur auf den verschiedenen Sinnebenen des einzelnen Bildes, sondern insbesondere über die komparative Analyse mehrerer Bilder. Das Vergleichen von Bildern birgt methodische Chancen, die es noch auszuloten gilt. Daher diskutiert der nächste Abschnitt verschiedene Variationen der komparativen Analyse.

3.3 Die komparative Analyse in der Bildinterpretation

Meines Erachtens sind die Möglichkeiten der komparativen Analyse für eine sozialwissenschaftlich-rekonstruktive Bildanalyse in der Forschungspraxis noch nicht ausgeschöpft worden (vgl. dazu auch Kanteri.E.a). Als Vorläufer ist hier Erving Goffmans Studie zu Werbebildern zu nennen, der in seiner Analyse in den 1960er Jahren in einem eigens angelegten Korpus von Werbebildern Bildzusammenstellungen vornimmt (Goffman (1979), vgl. dazu auch Kanter (2006)). Aktuell hat sich Michael R. Müller (2012) in seiner Konzeption einer *figurativen Hermeneutik* vor allem methodologisch mit dem „Erkenntnismodus des Bildvergleichs“ (vgl. ebd.:139) auseinandergesetzt. Methodisch differenziert er die einfache und serielle

Parallelprojektion, die auf kunstwissenschaftlichen Traditionen beruht, sowie die experimentellen Vorgehensweisen der Kompositionsvariation (Imdahl 1996b) und der Segmentanalyse, die als eigenständiges Verfahren von Roswitha Breckner entwickelt worden ist (Breckner 2010), was er an knapp Bildbeispielen ausführt. Ein weiteres Beispiel für eine Anwendung vergleichender Bildzusammenstellungen im Rahmen dieses hermeneutisch-wissensoziologischen Vorgehens findet sich in einem gemeinsamen Text mit Jürgen Raab (Müller & Raab 2014), in dem sie Raabs Konstellationsanalyse eines Covers der Zeitschrift *Dummy* (Raab 2012) erweitern und insbesondere die Bedeutung der Kontexte weiter verfolgen. Gemeint sind damit einerseits die verschiedenen unmittelbaren und mittelbaren Kontexte, in denen ein Bild situiert ist, und andererseits die Kontextabhängigkeit bzw. Begrenztheit der Interpretation selbst.

Diese Ansätze machen deutlich, dass nicht nur die Reflexion, sondern insbesondere die forschungspraktische Anwendung sozialwissenschaftlicher Bildvergleiche bisher noch in ihren Anfängen begriffen sind. Aus diesem Grunde führe ich hier kurz zwei unterschiedliche Praktiken des Bildvergleichs ein, die in ein rekonstruktives Bildvergleichen einfließen können (Abschnitt 3.3.1). Im Anschluss daran reflektiere ich die Anwendung von Bildvergleichen in der vorliegenden Studie (3.3.2) sowie die Erstellung einer Typologie im Rahmen der Dokumentarischen Methode auf der Grundlage der komparativen Analyse eines Samples (3.3.3).

3.3.1 Analytische und selektive Vergleichsweisen

Im Folgenden stelle ich zwei Vorgehensweisen vor, Bilder zu vergleichen, die die Varianten der komparativen Analyse in dieser Arbeit inspiriert haben. Ich beginne mit der analytischen Methode des Bildvergleichs als zentrale Forschungspraxis in der Kunstgeschichte. Ein selektives Bildvergleichen spielt außerdem in der Praxis von Fotograf*innen und Bildredakteur*innen eine Rolle. Die Darstellung dieser Praktiken des Auswählens basiert vor allem auf einer ethnografischen Beobachtung fotografischer Praxis sowie einer Selbstreflexion meiner eigenen, langjährigen Arbeit als Fotoredakteurin. Beides erfolgt hier sehr überblicksartig. Dies könnte durch weiterführende teilnehmende Beobachtungen, z.B. der Analyse von Auswahlmechanismen

von Privatfotografien für Social-Network-Sites, ergänzt werden (vgl. dazu auch Abschnitt 7.3.3).

Der Vergleich ist ein wichtiger Aspekt in der Untersuchung von Bildern in der Kunstgeschichte. Bilder ins Verhältnis miteinander zu setzen, wird seit den Anfängen der Disziplin praktiziert. Heinrich Wölfflin entwickelte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Methode des ‚Vergleichenden Sehens‘ (Wölfflin 1984). Diese beruht insbesondere auf dem Vergleich von Formen und orientiert sich an der zentralen Annahme der Stilgeschichte, dass nicht alles zu allen Zeiten möglich sei (vgl. Wölfflin 1984: 9)³⁴. Dafür setzte Wölfflin die Doppelprojektion von Dias ein (Dilly 1995), die bis heute in kunstwissenschaftlichen Lehre und Forschung grundlegend ist (vgl. Bader et al. 2010: 12). Neben der Doppelprojektion wurde früh auch das Vergleichen von mehreren Bildern angewandt. Ein Beispiel dafür sind Aby Warburgs Ausstellungstafeln (Warburg 2012) sowie seine Zusammenstellungen für den zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlichten Bilderatlas *Mnemosyne* (Warburg 2000).³⁵ Warburg arrangierte auf den Tafeln Fotografien von Bildern, Reproduktionsfotos aus Büchern und/oder Bildmaterialien aus Zeitungen. Sein Ziel war es, das Nachleben der Antike in der europäischen Renaissance auf ikonische Weise zu rekonstruieren.³⁶ In seiner Zeit steht er mit dieser Zusammensetzung mehrerer Bilder nicht alleine dar, beispielsweise gab es auch avantgardistische Kunstzeitschriften, die auf ähnliche Weise Bilder zusammen stellten, wenn auch weniger mit einem analytischen Fokus. Bis heute setzen sich künstlerische Arbeiten mit dieser Form des Bildvergleichs auseinander (Fleckner 2012). In aktuellen

³⁴ Siehe zum Problem der historischen Zeit auch Erwin Panofskys Aufsatz (Panofsky 1985).

³⁵ Eine sozialwissenschaftliche Umsetzung der Grundidee des Bilderatlas – das Vergleichen von mehr als zwei Bildern – findet sich bereits in meiner Magisterarbeit zu Titelbildern des Wirtschaftsmagazins *Capital* (Kanter 2006).

³⁶ Im Gegensatz zu den bei seinen Vorträgen präsentierten Tafeln, sind gerade die Arrangements für den Bilderatlas von Warburg zu Lebzeiten nicht (mehr) erläutert worden. Sie bleiben teilweise kryptisch und sind auf die Interpretationen seitens der Warburg-Exegeten angewiesen. Dies zeigt, dass der analytisch-wissenschaftliche Bildvergleich auf eine sprachliche Explikation angewiesen ist, worauf ich später noch zurückkomme.

Diskussionen (im Rahmen kulturwissenschaftlich orientierter Fragestellungen) wird der Bildvergleich auch in Hinblick auf illegitime Vergleichsweisen kritisch beleuchtet und in Form eines diachronen oder Medien- und Diskursgrenzen überschreitenden Vorgehens angewandt (vgl. Lutz et al. 2006). Dabei richtet sich der Vergleich, wie noch bei Wölfflin, nicht mehr (nur) auf die Wiedererkennung und Gleichartigkeit der Formen, sondern findet vor allem auf der Ebene des „sehenden Sehens“ statt. Äpfel und Birnen werden nicht als Obstsorten miteinander verglichen, sondern in Hinblick darauf, wie sie als Elemente im Bild miteinander in Beziehung stehen (vgl. Spies 2012: 532).

Weiterhin ist ein bildvergleichendes Vorgehen Teil der Auswahlmechanismen professioneller Fotograf*innen und Bildredakteur*innen. Zur fotografischen Praxis gehört die Auswahl der Bilder nach der eigentlichen Aufnahme. Bei analog aufgenommenen Fotografien werden Kontaktbögen erstellt, die alle Bilder des Films in Miniaturansicht auf einem großen Bogen zeigen. Die Anordnung ermöglicht ein unmittelbares Vergleichen und das ausgewählte Bild wird oft direkt auf dem Bogen besonders markiert (C/Oberlin 2015). Bei digitalen Bildern erfolgt die Auswahl am Bildschirm. Mittels spezieller Software ist es möglich, sich die Bilder in verschiedenen Größen nebeneinander anzeigen zu lassen, so dass 4 oder auch 40 Fotografien gleichzeitig betrachtet werden können³⁷. Sie können zudem unterschiedlich farblich markiert werden. Dies ermöglicht, die Bilder nach verschiedenen Kriterien zu ordnen oder etwa sich nur die ausgewählten Bilder im Vergleich anzeigen zu lassen und unterstützt die eigentliche Auswahl.

Auch das Selektieren in den Bildredaktionen erfolgt, indem man mehrere Bilder gleichzeitig betrachtet. Dies ermöglichen lokale Programme oder die Browser von Bildagenturen oder Metadatenbanken, in letzteren sind die Bilder mehrerer Anbieter gleichzeitig recherchierbar. Die grobe Suche erfolgt zunächst über die Eingabe von Schlagwörtern. Das Ergebnis zeigt eine rasterförmige Ansicht vieler Bilder nebeneinander³⁸. Kommt ein Bild

³⁷ Das Cover dieser Arbeit zeigt beispielhaft eine solche Ansicht

³⁸ Auf diese Weise ‚scannt‘ eine*r Bildredakteur*in täglich Tausende von Bildern.

für die engere Auswahl in Betracht, wird es in einer vergrößerten Ansicht angeschaut. Die eigentliche Auswahl eines Bildes zur Veröffentlichung kann einerseits digital erfolgen, indem es in einem bestimmten Ordner zur Weiterverarbeitung abgelegt wird. Andererseits geschieht sie analog durch das Ausdrucken und Auslegen der Bilder, die in Frage kommen. Insbesondere bei gedruckten Bildern äußert sich das Auswählen im unmittelbaren Nebeneinanderlegen und Verschieben der Bilder, was ein Vergleichen der Bilder ermöglicht. Sie werden neu angeordnet und so auf unterschiedliche Weise kontrastiert. Die Auswahl von Bildern umfasst sowohl bei Fotograf*innen als auch bei Bildredakteur*innen ein ständiges Nebeneinanderstellen und Neuordnen der Bilder.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, dass das Prinzip, zwei und/oder mehr Bilder in Relation zueinander zu setzen, für deren Analyse ein besonders fruchtbarer Weg ist. Bereits im Abschnitt zur Standortgebundenheit im rekonstruktiven Forschen (Abschnitt 3.1) wurde angedeutet, dass die komparative Analyse in der Dokumentarischen Methode von zentraler Bedeutung ist (vgl. Bohnsack 2010b: 198ff.). Auf welcher Ebene der Analyse Bildvergleiche durchgeführt werden, hängt bei einem rekonstruktiven Vorgehen nicht nur vom Erkenntnisinteresse bzw. der Fragestellung ab, sondern ergibt sich auch durch die ersten Interpretationen des Materials. Im nächsten Abschnitt werden die in dieser Arbeit angewandten Variationen der komparativen Analyse von Bildern reflektiert.

3.3.2 Reflexion I: Die Anwendung von Bildvergleichen

Die komparative Analyse wird auf verschiedenen Ebenen des Forschungsprozesses durchgeführt. Der Vergleich der Bilder steigert sich in seiner Komplexität und ist zudem von der Art des Bildmaterials abhängig. Es handelt sich nicht um ein rein sequentielles Vorgehen, wie es diese textgebundene Darstellung vermuten lassen könnte, sondern um ein zirkuläres. So kann es geschehen, dass sich zwischen den verschiedenen Bildvergleichen hin- und her bewegt wird bzw. diese im Anschluss an einen anderen Vergleich vertieft werden. Die Ebenen möchte ich folgendermaßen differenzieren:

A) *Sampleinterner Vergleich*: Das Bild eines Falles wird mit einer von der Forscherin hergestellten Kompositionsvariation kontrastiert. Zudem wird es verglichen mit den anderen Fällen sowie mit weiteren Bildern aus dem gleichen Kontext, also mit Bildern, die zum gleichen Anlaß produziert worden sind.

B) *Sampleexterner Vergleich*: Hier wird ein Bild eines Falls oder von mehreren Bildern unterschiedlicher Fälle mit Bildern verglichen, die sich kompositorisch ähneln, aber aus völlig anderen Kontexten stammen.

C) *Typenbildung*: Zuletzt werden zur Generalisierung der Forschungsergebnisse bzw. für die Entwicklung einer Typologie alle Bilder des Samples miteinander verglichen.

A) Der *sampleinterne* Vergleich stellt das Ausgangsbild einem zweiten gegenüber, was ich als ein *naheliegendes Vergleichen* bezeichnen möchte. Dafür kann eine Kompositionsvariation (vgl. Imdahl 1995: 303ff.) innerhalb des Bildes vorgenommen und ein Bild dadurch mit einer Variante seiner selbst verglichen werden (siehe dazu den Vergleich 4.6 auf Seite 76). Variiert werden einzelne Elemente in ihrer kompositorischen Anordnung. Dies dient dazu herauszuarbeiten, wie die Gestaltung der einzelnen Elemente die Gesamtkomposition bestimmt (vgl. auch Przyborski & Wohlrab-Sahar 2014: 352/353). Weiterhin kann das Bild mit einem anderen Fall verglichen werden, dies ist im Sinne der Dokumentarischen Methode die fallexterne komparative Analyse (siehe dazu den Vergleich 5.5 auf Seite 118). Außerdem kann das Bild mit Bildern, die aus dem gleichen Anlass entstanden sind, also beispielsweise das gleiche Ereignis aus einer anderen Perspektive oder zu einem anderen Moment darstellen, verglichen werden (siehe Cluster 5.29 auf Seite 157)³⁹.

³⁹ Die Suche dieser Vergleichsbildern erfolgte in Bilddatenbanken der folgenden Presseagenturen: *AFP* (Agence France-Presse), *AP* (Associated Press), *DPA* (Deutsche Presse-Agentur), *Reuters* (Thomson Reuters, im Folgenden wird der branchenübliche Name *Reuters* verwendet) und *DDP* (Der Deutsche Depeschendienst existierte bis 2009 und wurde 2010 mit dem deutschen Dienst von AP zu *DAPD*. Ab dann war es nicht mehr möglich, als Wissenschaftlerin Zugang zur Datenbank zu erhalten, *DAPD* löste sich 2013 auf.). Sofern Datenbanken nicht frei zugänglich sind, ist es (oft) möglich, zu Forschungszwecken einen Zugang zu erhalten. Für den Abdruck der Bilder muss, sofern sie nicht veröffentlicht wurden, eine Lizenzgebühr entrichtet

B) Ein oder mehrere Bilder⁴⁰ werden mit weiteren Bildern verglichen, die nicht Teil des Samples sind und aus völlig anderen Kontexten stammen. Dies ist der *sampleexterne Vergleich*. Er geht über das eigentliche Sample hinaus und stellt mehrere Bilder zu einem Cluster zusammen (siehe Vergleich 4.11 auf Seite 79).

Der Schritt der Clusterbildung erfolgt immer erst nach der Interpretation des Bildes im sampleinternen Vergleich bzw. dieser leitet den sampleexternen Vergleich. Dort werden bestimmte Aspekte als relevant in der Bildgestaltung herausgearbeitet, wie etwa eine kompositorisch betonte Gebärde, Interaktionsweise oder soziale Szenerie. Die Ebene des sampleexternen Vergleichs geht diesen Aspekten jeweils in vertiefender Weise nach. Dies bedeutet auch, dass für die Cluster hinzugezogenen Bilder nicht völlig beliebig sind bzw. allein vom Vergleichshorizont der Forscherin abhängen, sondern bereits auf den ersten Ergebnissen der Analyse aufbauen.

Die Bildung von Clustern ermöglicht es, unterschiedliche Bilder ‚auf einen Schlag‘ vergleichen zu können. Ein einzelnes Cluster geht dabei einem im sampleinternen Vergleich herausgearbeiteten gestalterischen Aspekt des Bildes/der Bilder nach und wird durch dieses *tertium comparationis* ‚zusammengehalten‘. Dabei geht es nicht nur um die Analyse einer ikonographischen Bedeutung. Es geht also nicht nur darum zu zeigen, dass der Gebärde/Interaktionsweise/Szenerie eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben wird im Sinne eines common-sense-Wissens bzw. durch den Verweis auf (kunst-)historische Vorläufer. Die *sampleexterne* Analyse soll vielmehr herausarbeiten, dass die ikonographische Bedeutung eines gestalteten Bildelementes immer mit der Sinnkomplexität der Gesamtkomposition im Zusammenhang steht. So ist z.B. ein Gruß immer an einen ikonischen und sozialen Kontext im Bild gebunden. Gerade durch den Vergleich mit anderen Kompositionen, die auf andere soziale Kontexte verweisen, wird der spezifische Sinn der sozialen Situation im Bild markant bzw. es kann der ikonisch-ikonologischer Sinngehalt rekonstruiert werden.

werden.

⁴⁰ Prinzipiell ist die Kombination auch von mehr als zwei Fällen vorstellbar, allerdings sollte abgewogen werden, inwiefern der Vergleich dann noch anschaulich ist bzw. nicht zu komplex wird.

Suche⁴¹ und Auswahl der Bilder, die für den Vergleich herangezogen werden, erfolgen über ihre Ikonizität. D.h., ästhetische Kriterien leiten die komparative Analyse. Der Kontrast umfasst entweder die Gesamtkomposition, einzelne Aspekte der Komposition oder die atmosphärische Farb- und Lichtgebung⁴². Die Bilder für die Gegenüberstellung sind den Ausgangsbildern ikonisch ähnlich und unterscheiden sich zugleich. So geht es nicht etwa um eine passgenaue Ähnlichkeit oder gar Übereinstimmung, sondern gerade um minimale Differenzen, aber auch Ähnlichkeiten. So sind beispielsweise in meinen Clustern die oberen Bilder ähnlicher zu den Ausgangsbildern als sie unteren. Gleichzeitig ist es durch diese Form der Zusammenstellung möglich, Quervergleiche zwischen den Bildern zu ziehen, so etwa zwischen den Bildern auf der je rechten und linken Seite.⁴³

Bereits die Auswahl und das Anordnen der Bilder zu Clustern ist Teil der Interpretation, die (wie bei der Rekonstruktion der Planimetrie) zunächst auf der bildlichen Ebene stattfindet. Vom Ablauf her werden also zuerst die Bilder zusammengestellt. D.h. das *tertium comparationis*, das „den Vergleich strukturierende gemeinsame Dritte“ (Bohnsack 2010b: 204) liegt auf der ikonischen Ebene. Erst im Anschluss an die Clusterbildung werden die Interpretationen verbalisiert und damit intersubjektiv nachvollziehbar(er). Da es im ersten Blick auf die Cluster scheint, als passten die Bildern nicht zusammen, kann dieses Vorgehen auch als ein *negatives Vergleichen* verstanden werden. Es setzt sich zum Ziel zu veranschaulichen, was ein Bild zeigt und was es zugleich nicht zeigt. Letzteres wird vor allem im Kontrast mit den anderen Bildern deutlich. Das Vorgehen lässt sich mit dem Bildwissenschaftler W.J.T. Mitchell, der sich auf den Wissen-

⁴¹ Für die Studie fand die Suche neben der bereits erwähnten Recherche in den Datenbanken der Presseagenturen vorwiegend in den Datenbanken großer Bildagenturen (*Getty*, *Corbis*) statt bzw. in Metadatenbanken (*Fotofinder*, *Topix*), die die gleichzeitige Suche bei verschiedenen Bildanbietern ermöglichen. Sie erfolgte mittels Schlagwörter, die auf die Anzahl der Personen sowie ihrer Anordnung abzielten (Ganz- oder Halbfigur/Brustbild sowie Körperhaltung/-bewegung und Gestik) und auf die in der Interpretation herausgearbeiteten relevanten Aspekte.

⁴² Dies sind die Aspekte, die sich in der heisigen Arbeit als fruchtbar herausgestellt haben. Grundsätzlich ist es aber vorstellbar, dass andere ikonischen Dimensionen verglichen werden. Auch dies ist eine Frage des untersuchten Bildmaterials.

⁴³ Es werden in der vorliegenden Arbeit pro Bildvergleich jeweils mehrere Cluster gebildet, wobei deren Reihenfolge von der der sequentiellen Argumentation des

schaftstheoretiker Paul Feyerabend bezieht, auch als „Kontrainduktion“ (Mitchell 1990: 50) bezeichnen. „Wir können niemals ein Bild verstehen, solange wir nicht erfassen, wie es zeigt, was nicht zu sehen ist.“ (vgl. ebd.). So verweist die Gestaltung eines Bildes letztlich auch darauf, was nicht sichtbar ist, bzw. was als unwesentlich markiert wird. Auch dies kann die Clusterbildung herausarbeiten.

Was lässt sich nun durch einen sampleexternen Clustervergleich jenseits des sampleinternen Vergleichs zweier Fälle gewinnen?

Die Bildung von Clustern legt unterschiedliche Fokussierungen in der Gestaltung interpretativ offen und es wird die Analyse einzelner relevanter Aspekte zunächst auf ikonische Weise fortgesetzt. Aus diesem Grund macht es auch Sinn, mehrere Cluster zu bilden, deren Vergleich auf unterschiedliche Bedeutungen abzielt, die sich im Bild überlagern können. Die Interpretation verbleibt (zunächst) im Medium der Ikonizität. Die Cluster sind ein methodisches Mittel, um den übergegensätzlichen Bildsinn in seiner ‚Vielfältigkeit‘ ikonisch anschaulich machen zu können.⁴⁴ Sie vermeiden, das Bild in Einzelsegmente aufzuteilen und z.B. eine einzelne, gestalterisch markierte Handhaltung aus dem Bild herauszulösen. Die Verwendung von Clustern soll dem Umstand Rechnung tragen, dass die Simultaneität, das gleichzeitige Vorhandensein der ikonisch kontrastierenden Bildelemente, maßgeblich für die Bedeutungen des Bildes ist.

Die Clusterbildung und die anschließende Explikation der Analyse hebt hervor, was die Bildern in Kontrast zu denjenigen anderen Kontexten nicht zeigen, worauf sie aber – in unterschiedlichen Stärkegraden durch ihre spezifische Form – verweisen. Interpretatorische Aussagen wie ‚es macht den Eindruck, dass‘ oder ‚eine Geste erscheint wie‘ können durch den Verweis auf andere Bilder (günstigstenfalls) plausibler werden als durch

Textes abhängt. Im Grunde genommen müssten sie nebeneinander stehend und gleichzeitig betrachtet werden, da sie jeweils einen Aspekt der Bilder hervorheben.

⁴⁴ Darüber hinaus scheint es durch die Cluster auch möglich, bestimmte Imaginationen aufzuzeigen, die in der Gestaltung eine Rolle spielen, ohne diese durch das Zeigen bestimmter Vergleichsbilder in aller Eindeutigkeit festlegen zu wollen. Hieran schließen sich auch Fragen nach dem sozial Imaginären und der Konstitution von Erfahrungsräumen durch Bilder an, die im Schlusskapitel weiter verfolgt werden (Abschnitt 7.3.1).

den ‚rein‘ verbalen Verweis. Die durch die Bildvergleiche geleisteten ikonischen Annäherungen sind dennoch alles andere als beliebig. Ähnlich einer Bildinterpretation, die meines Erachtens nur dann gelingen kann, wenn sie gerade nicht versucht, den Bildsinn auf eine Bedeutung hin festzuschreiben und beispielsweise metaphorisch arbeitet, changiert ein Cluster zwischen einem ikonisch sichtbaren Aspekt und den unterschiedlich starken Ähnlichkeiten zwischen den Bildern. Auf diese Weise werden typische Bedeutungen einer Gebärde, Interaktion oder Szenerie in ihrer gestalterischen Spezifik herausgearbeitet. So wird etwa die typische Bedeutung einer Gebärde auf je unterschiedliche Weise in den Bildern ausgestaltet. Ein Vergleich verbleibt damit nicht auf der Ebene des *common sense*, vielmehr sollen, indem unterschiedliche Fälle mit verschiedenen samplexternen Bildern kontrastiert werden, die ikonisch-ikonologischen Fallspezifika verdeutlichen. Die Cluster sollten immer Teil der Darstellung der Forschungsergebnisse sein und publiziert werden.

Die Clusterbildung birgt die Möglichkeit, die Orientierungsrahmen der abbildenden Bildproduzent*innen rekonstruieren zu können. Gerade durch die Herausarbeitung der Differenz zu einem kommunikativ-generalisierten, bildgeschichtlichen Gestenkanon lassen sich die Relevanzsetzungen der Bildproduzent*innen herausarbeiten, welche letztlich nie auf den Nenner eines *common sense* gebracht werden können. Bilder verweisen nicht auf eine bestimmte Aussage, wie z.B. eine eindeutige Geste, sondern immer auf einen spezifischen sozialen, möglicherweise paradoxen Sinnzusammenhang und darin letztlich auf die Orientierungen der Bildproduzent*innen. Dies könnte auch bedeuten, dass über Bildvergleiche möglicherweise Erfahrungszusammenhänge der Bildproduzent*innen rekonstruiert werden können. Die Clusterbildung müsste dann durch die Erforschten selbst erfolgen, um rekonstruieren zu können, auf welche Aspekte im Bild sie sich wie beziehen und durch die Zusammenstellung hervorheben (vgl. dazu auch Abschnitt 7.3.3).

C) Als dritte Variante der komparativen Analyse werden in dieser Arbeit auf der Ebene der Typenbildung alle Bilder des Samples in einem einzigen Tableau zusammengestellt. Dies ermöglicht den Vergleich ‚auf einen Schlag‘ (siehe 6.1 auf Seite 204). Die verschiedenen Bilder eines Falles werden *nebeneinander aufgereiht*. Die Bilder der Fälle, die die gleiche Motivik

zeigen, werden je *untereinander* angeordnet. Über diese Anordnung ist das fallinterne (horizontale) und fallexterne (vertikale) Vergleichen der Fälle möglich, das grundlegend für die Generalisierung der Ergebnisse ist. Wie bei der Erstellung einer Typologie mit Bildern konkret vorgegangen werden kann, legt der nächste Abschnitt dar.

3.3.3 Reflexion II: Zur Typenbildung mit Bildern

Ziel eines rekonstruktiven Vorgehens ist nach der Analyse der einzelnen Fälle die Verallgemeinerung der Ergebnisse hin zu generalisierbaren Erkenntnissen bzw. der Formulierung von Theorien:

„Bei der Entwicklung von Theorien geht es darum, (..) die Suche nach sich im Einzelfall dokumentierenden Verweisen auf allgemeine Regeln und Strukturen – auf „Typisches“ – zu vollziehen, um damit wiederum auch das Einzigartige und Besondere von Einzelfällen beschreiben und erklären zu können.“
(Nentwig-Gesemann 2007: 275)

Die Generalisierung der Ergebnisse kann über die Bildung von Typen geschehen. Im Rahmen der Dokumentarischen Methode zielen praxeologische Typologien auf die Rekonstruktion der Praxis von Akteur*innen. Sie „stellen den Versuch dar, die Strukturprinzipien dieser Praxis typologisch zu verdichten“ (Bohnsack 2010a: 49; Herv. i. O). Es handelt sich somit bei Typologien um plausible Re-Konstruktionen der Orientierungsrahmen der Akteur*innen durch die Forscher*innen⁴⁵. Mit dieser Arbeit wird zum ersten Mal eine Typologie entwickelt, die allein auf Bildern basiert (siehe Kapitel 6).⁴⁶

⁴⁵ Diese Typenbildung zielt in erster Linie auf die Handlungs-/Gestaltungspraxis der Bildproduzent*innen und nicht etwa auf die Differenzen verschiedener Bildtypen (Fotografie, Zeichnung, Gemälde, etc.) oder Epochen, wie sie eine an der Stilgeschichte orientierte Kunstgeschichte im Blick hätte.

⁴⁶ Bisher sind die Ergebnisse von Bildinterpretationen in Typenbildungen eingeflossen, die auf einem triangulierenden Vorgehen beruhen (vgl. Hoffmann 2016, Przyborski i.E.) bzw. es wurde eine Typenbildung innerhalb eines Falls vorgenommen (Liebel 2011).

Die vorliegende Studie wendet nur den ersten Schritt der ‚sinngenetischen Typenbildung‘ (vgl. Bohnsack 2001) an. Dieser zeichnet den Sinn der Handlungspraxis bzw. die Gestaltungsweise der Bilder durch die Akteur*innen nach. Die nächste Stufe wäre die ‚soziogenetische Typenbildung‘, sie würde auf die Rekonstruktion der *Genese* ihrer Gestaltungsleistungen abzielen.⁴⁷ *Wie kann nun das Typische der Gestaltungsleistungen der Bildproduzent*innen rekonstruiert werden?* Zunächst ist es ratsam, als Fall nicht nur ein Bild je Bildproduzent*in in den Blick zu nehmen, sondern mehrere Bilder heranzuziehen. Dadurch kann das generative Muster des Herstellungsprozesses, der gestalterische *modus operandi* des Falls herausgearbeitet werden. Die ausgewählten Bilder, die für den feinanalytischen Vergleich herangezogen werden, bilden das eigentliche Sample.

Zu Beginn werden die Fälle untereinander verglichen. D.h. es werden die Ähnlichkeiten und Kontraste der Gestaltungsleistungen der (abbildenden) Bildproduzent*innen in zwei Schritten herausgearbeitet. Zunächst wird ein fallübergreifendes *tertium comparationis* identifiziert. Die Bilder unterschiedlicher Bildproduzent*innen werden in Hinblick auf eine *gemeinsame gestalterische Orientierung* verglichen. Das Gemeinsame wird zunächst im Vergleich eines ähnlichen Themas, also der Motivik, gesucht. Da die Analyse des Sujets aber nicht, wie bereits erläutert, auf der Ebene der Ikonographie bzw. des *common sense* verbleiben sollte, werden verschiedene Motiviken in Hinblick auf ihre Ähnlichkeit in der Gestaltungsweise verglichen. Der Vergleich umfasst also nicht nur Sujet, sondern immer gleich mehrere. Bei der Rekonstruktion der Motiviken geht es darum, gestalterische Homologien zu explizieren, die die Grundlage für die Entwicklung der Typologie bilden.

Der nächste und 3. Schritt der sinngenetischen Typenbildung ist die Spezifizierung der einzelnen Typen. Hier wird das „Prinzip des Kontrasts in

⁴⁷ Eine bisher noch ungeklärte methodologische Frage ist, wie eine soziogenetische Typenbildung in Hinblick auf Bilder aussehen könnte. Vorstellbar wäre es, einen Stimulus an Personen zu richten, der sie auffordert, Zeichnungen oder Fotografien zu erstellen, in denen sie zeigen, was ihnen im Alltag besonders wichtig ist. Über diese Bilder könnten dann mögliche existentielle Erfahrungszusammenhänge sichtbar werden, bzw. der „Erfahrungsraum innerhalb dessen die Genese einer Orientierung, eines Habitus zu suchen ist“ (Bohnsack 2001: 232) (vgl. auch Amling & Hoffmann 2013).

der Gemeinsamkeit“ (Bohnsack 2001: 236) angewandt. Das heißt, es wird darauf geschaut, was die Typen unterscheidet. Ergebnis einer sinn genetischen Typenbildung sind die Typen, die auf der Grundlage der *Basistypik* (Bohnsack 2001: 237) gebildet werden. Sie erfasst den Orientierungsrahmen, der allen Fällen gemeinsam ist.

3.4 Die untersuchten Bilder: Pressefotografien in Tageszeitungen

Im Sinne eines rekonstruktiven Vorgehens wird nun erläutert, wie ausgehend von einem ‚eher unbestimmten‘ Erkenntnisinteresse das Sample dieser Arbeit erstellt worden ist. Ich stelle dar, wie die ‚Erhebung‘ der Bilder zustande gekommen ist. Zudem werden die an die Bilder gestellten Forschungsfragen erläutert.

*Wie werden Bilder, die nicht eigens von den Forschenden produziert werden oder ihnen von den beforschten Akteur*innen zur Verfügung gestellt werden, zum Forschungsgegenstand?* Sie werden aus der Vielzahl möglicher Bilder von den Forscher*innen selektiert. In meinem Fall fand die Auswahl nicht aufgrund einer bereits konkreten Fragestellung statt, sondern sie stand am Anfang des Forschungsprozesses (siehe Bild 4.1 auf Seite 69). Die Fotografie, die den Forschungsprozess einleitete, stammt aus einer Sammlung öffentlicher Bilder, die ich im Laufe meiner Tätigkeit als Fotoredakteurin angelegt hatte. Die Wahl erfolgte intuitiv. Das Bild diente dazu, meine ‚diffusen‘ Überlegungen zur einer ebenfalls ‚diffusen Macht der Bilder‘ konkreter fassen zu können bzw. die Frage nach der Bedeutung von Bildern in der Konstruktion von Gesellschaft empirisch zugänglich zu machen. Das Bild fungierte als ‚Bebilderung‘ einer Vorstellung bzw. einer sehr generellen Fragestellung. Somit war die Fotografie handlungs- und erkenntnisleitend und wurde zum Ausgangspunkt/Dokument (sozial-)wissenschaftlicher Erkenntnis (Bourdieu et al. 1991). Sie stellt eine ‚materialisierte Perspektive‘ dar, deren Auswahl den Forschungsgegenstand wesentlich mitprägt.

Im Laufe der Forschung und mit meinem größer werdenden Verständnis rekonstruktiven Forschens, habe ich mich von einem rein ‚subjektiven Blick‘ auf das Bild gelöst. Mit der Auswahl ging zunächst die folgende

Interpretation des Bildes einher: Es zeige einen unsouveränen Politiker und sein Körperbild habe keine besondere ‚Macht‘ :

„Diese [Macht, H.K.] ist die Durchsetzungsfähigkeit qua Körper, jedoch nicht im Sinne des Einsatzes biologischer Körperkraft. Jene wirkt allein durch ihre Potenzialität, durch das bildliche Aufleuchten, also der distanzierenden Re-Präsentation. Körperliche Macht muss erst gar nicht zum gewalttätigen Einsatz kommen, damit eine Person mächtig ist, es wirkt allein die Wahrnehmung einer bestimmten Körper-Haltung, die nicht unbedingt einer bekannten Gestik und/oder Mimik entsprechen muss.“ (Kanter 2010: 10)

Diese Interpretation, eine Person sei durch ihre Körperhaltung ‚mächtig‘, basiert auf subjektiver Rezeption. Im Verlauf des Forschungsprozesses habe ich das Bild dann als eine von einer deutschsprachigen Tageszeitung veröffentlichte Fotografie eines Politikers interpretiert. Dabei ist meine Perspektive nicht etwa eine kommunikationswissenschaftliche, die auf das System Journalismus schaut (Grittmann 2007), sondern ich betrachte das publizierte Bild eines Politikers als Resultat der Gestaltungsleistung der Tageszeitung⁴⁸. An ihm interessiert mich, wie in Abschnitt 2.1 dargelegt, sowohl der Aspekt der ikonischen Gestaltung als auch der sozialen Konstruktion des Bildes. Dafür stelle ich die folgenden zwei forschungsleitenden Fragen, die dieser Doppelstruktur gerecht werden sollen:

*„Auf welche Weise wird ein fotografierte Körper im und als Bild gestaltet? Was dokumentiert sich in einer gedruckten Pressefotografie über das gesellschaftliche Verhältnis der abgebildeten Politiker*innen vor der Kamera und der abbildenden Medienakteur*innen hinter der Kamera?“*

In der vorliegenden Studie vergleiche ich fünf verschiedene Tageszeitungen und insgesamt drei unterschiedliche sozialen Situationen, d.h. mein Sample umfasst fünfzehn Bilder, die in der folgenden Tabelle gezeigt werden (6.2).

⁴⁸ Ich verstehe in dieser Arbeit eine Tageszeitung als ‚Akteurin‘. An ihrer Herstellung sind zwar verschiedene Personen beteiligt, diese teilen jedoch in ihrer tagtäglichen Produktionspraxis einen gemeinsamen Erfahrungsraum und verfügen so über einen Orientierungsrahmen bzw. ‚redaktionellen Habitus‘.

Süddeutsche Zeitung	 28.9.2009, S. 3 (DPA)	 29.9.2009, S. 1 (rtr)	 23.10.2013, S. 1 (DPA)
Die Welt	 28.9.2009, S. 3 (Lengemann)	 29.9.2009, S. 1 (rtr)	 23.10.2013, S. 1 (DPA)
Frankfurter Allgemeine Zeitung	 28.9.2009, faz.de (DDP)	 29.9.2009, S. 3 (rtr)	 23.10.2013, S. 1 (DPA)
taz.die tageszeitung	 29.9.2009, S. 15 (rtr)	 28.9.2009, S. 1 (rtr)	 23.10.2013, S.6 (DPA)
Bildzeitung	 28.9.2009, S. 3 (DPA)	 28.9.2009, S. 1 (rtr)	 23.10.2013, S. 3 (DPA)

Tabelle 3.1: Sample Tageszeitungen (Farbtabelle A.3 auf Seite 308)

In der Analyse des Samples wird folgendermaßen vorgegangen: Im ersten Schritt wird eine fall-externe komparative Analyse angestellt. Sie umfasst den Vergleich des bereits erwähnten Groß-Bildes, das in der *taz.die tageszeitung* veröffentlicht wurde, mit Bildern aus anderen Medien (Kapitel 4). Die *taz*-Fotografie wird mit Bildern aus der *Süddeutschen Zeitung*, der *Welt*, der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sowie der *Bildzeitung* verglichen⁴⁹. Sie zeigen die gleiche soziale Situation in unterschiedlichen Sujets – den gleichen einen Politiker in grüßender Gebärde. Für diesen ersten Vergleich wurden Bilder hinzugezogen, die am selben Tag aufgenommen und kurz danach an unterschiedlichen Tagen publiziert wurden.

Als zweiter Schritt folgt der Vergleich einer weiteren sozialen Situation in den fünf genannten Tageszeitungen (Kapitel 5). Der Politiker aus dem vorangegangenen Vergleich tritt hier gemeinsam mit einer Politikerin vor die Kameras. Die Bilder beziehen sich alle auf das gleiche politische Geschehen. Der dritte Vergleich fokussiert eine andere soziale Situation. Hier geht es um den Blick der Politikerin aus dem zweiten Vergleich auf ein politisches Gegenüber. Alle Bilder sind zum gleichen Ereignis entstanden und zeigen zwei verschiedene Momente. Dieser letzte Vergleich umfasst zudem einen fallübergreifenden Kontrast mit Hochzeitsfotografien auf der Ebene der Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent*innen. Am Ende der Analyse erfolgt die Generalisierung der Ergebnisse im Rahmen einer sinngenetischen Typenbildung (Kapitel 6).

Auswahlstufen publizierter Pressefotografien

In den folgenden zwei Kapiteln werden Pressebilder analysiert, die in Tageszeitungen publiziert wurden. Als Hintergrund möchte ich hier kurz darstellen, wer an diesem Veröffentlichungsprozess beteiligt ist (vgl. Kanter 2015). Denn ein Bild, das in einer Zeitung erscheint, wird an mehreren Schnittstellen aus einer großen Anzahl zur Verfügung stehender Bilder ausgewählt. Für die hier betrachteten Bilder, die Ereignisse der deutschen Bundespolitik zeigen, kann von folgendem Ablauf ausgegangen werden:

⁴⁹ Im Folgenden verwende ich für die Tageszeitungen die Abkürzungen *taz*, *SZ*, *Welt*, *FAZ* und *Bild*.

Das erste Nadelöhr auf dem Weg zur Veröffentlichung einer Pressefotografie ist die Auswahl durch die Fotograf*innen. Sie nehmen die Politiker*innen vor Ort auf. Dabei hängt es vom Setting ab, ob die Politiker*innen unmittelbar mitbekommen, dass sie fotografiert werden, z.B. wenn sie Kameras vor sich sehen, oder ob sie bspw. aus der Entfernung heraus oder von vielen Fotograf*innen gleichzeitig fotografiert werden. Die Pressefotograf*innen bestimmen aus einer großen Anzahl geschossener Aufnahmen eine Auswahl und senden diese zu den Bildagenturen, für die sie als Festangestellte oder Freelancer arbeiten. Die Bildagenturen treffen dann meist ihrerseits noch eine Auswahl und bieten den Medien eine überschaubare Anzahl an Bildern an⁵⁰. In den Tageszeitungen erstellen die Bildredakteur*innen dann zu einem Thema/Artikel eine Auswahl an Bildern. Nach einem je nach Zeitung unterschiedlich ablaufenden Aushandlungsprozess mit der Textredaktion und dem Layout wird das Bild von der Tageszeitung publiziert. Die hiesige Analyse betrachtet das Resultat dieser Auswahl in den Tageszeitungen genauer. Somit wird nicht die Phase bis die Fotografien in die Agentur gelangen (Aufnahme und Auswahl durch die Fotograf*innen) sowie die dortige Weiterverarbeitung nachgezeichnet⁵¹. Ebenso wenig wird der eigentliche Moment der Selektion vor Ort in den Redaktionen in den Blick genommen. Vielmehr wird das publizierte Bild in seiner spezifischen Gestaltungsweise rekonstruiert. Es wird, wie bereits beschrieben, als Dokument der gestalterischen Orientierung der jeweiligen Tageszeitung verstanden.

⁵⁰ Diese Zahl kann je nach Ereignis stark variieren (20-2000) und hängt u.a. von dessen Dauer, seiner antizipierten medialen Bedeutung und dem Grad der Erreichbarkeit des Settings ab.

⁵¹ Vgl. dazu beispielhaft die Feldstudie von Zeynep Devrim Gürsel bei der französischen Nachrichtenagentur Agence-France-Presse (AFP) (Gürsel 2012).

4 Empirische Analyse I: Die Fotografie einer Gebärde und ihre Veröffentlichung

Nachdem ich die verschiedenen Perspektiven auf Körperbilder in den Sozial- und Bildwissenschaften und die methodologischen Voraussetzungen der rekonstruktiven Bildanalyse sowie die Methode der Dokumentarische Bildinterpretation dargelegt habe, werde ich in diesem Kapitel die Ergebnisse des ersten von insgesamt drei Fallvergleichen vorstellen.

*Ausgangspunkt der Analyse ist die von einer deutschsprachigen Tageszeitung veröffentlichte Fotografie eines Politikers, die den Forschungsprozess anregte (vgl. Abschnitt 3.4). Die Fotografie aus der Tageszeitung taz wird mit Bildern aus der Süddeutschen Zeitung, der Welt, der Frankfurter Allgemeinen Zeitung sowie der Bildzeitung verglichen, die das Sample der Arbeit bilden (vgl. Abschnitt 3.4)⁵². Als roter Faden für die Interpretation dienen die folgenden Forschungsfragen: Auf welche Weise wird ein fotografierte Körper *im* und *als* Bild gestaltet? Was dokumentiert sich in einer gedruckten Pressefotografie über das gesellschaftliche Verhältnis der abgebildeten Politiker*innen vor der Kamera und der abbildenden Medienakteur*innen hinter der Kamera?*

Die Darstellung der Ergebnisse führt entlang der vorgenommenen Bildvergleiche. Zuerst wird das Körperbild eines Politikers, das in der Tageszeitung taz veröffentlicht worden ist, analysiert. Im Bild ist die Gebärde der Person zentral. Um die Spezifika der Gestaltung herauszuarbeiten, wird das Bild zunächst mit einer Kompositionsvariation seiner selbst, mit ähnlichen Bildern der gleichen Situation sowie mit Bildern aus völlig anderen

⁵² Im folgenden abgekürzt mit *taz*, *SZ*, *Welt*, *FAZ* und *Bild*.

Kontexten verglichen (Abschnitt 4.1). Dann erfolgt die Gegenüberstellung mit den anderen Bildern des Samples. Dadurch werden die Gestaltungsleistungen der Tageszeitungen rekonstruiert, die die Gebärde des Grüßens auf je unterschiedliche Weise darstellen. Auf dieser Grundlage können erste Charakteristika ihrer gestalterischen modi operandi aufgezeigt werden (Abschnitt 4.2).

Am Ende des 4. Kapitels werden die wichtigsten Ergebnisse der Analyse der Gestaltungsweisen zusammengefasst. Diese umfassen die Auswahl, den Zuschnitt und die Modulation der Bilder, was als ästhetisches Agieren der Tageszeitungen gefasst wird. Weiterhin verweist die grüßende Gebärde auf das öffentliche Verhältnis von Politik und Medien (Abschnitt 4.3). Um diesem Aspekt weiter nachzugehen, werden im darauffolgenden Kapitel Bilder zweier anderer sozialer Situationen in den Blick genommen, in denen die Abgebildeten auf andere Weise mit den Kameras sowie untereinander agieren (Kapitel 5).

4.1 Die Veröffentlichung einer Gruß-Gebärde in der taz

Die folgende Analyse zeichnet den Weg nach, wie eine soziale Gebärde *im* und *als* Bild gestaltet wird. Sie zeigt, wie die Fotografie eines Körpers zu einem veröffentlichten Bild wird und wie sich darin die Gestaltungsleistung der Tageszeitung dokumentiert (vgl. zur folgenden Analyse auch Kanter 2012).

4.1.1 Vor-ikonographische Beschreibung

Das Bild kann auf der vor-ikonographischen Ebene wie folgt beschrieben werden (Bild 4.1):⁵³

⁵³ In der Arbeit werden nur die Bilder auf der vor-ikonographischen Ebene beschrieben, die die jeweiligen Fallvergleiche einleiten. Die Beschreibungen werden im Fließtext mit integriert (und nicht etwa in den Anhang verlagert). Damit soll veranschaulicht werden, dass der Bildsinn bereits auf der Ebene der formulierenden Interpretation rekonstruiert wird, indem die ikonischen Elemente auf relationale Weise beschrieben werden (vgl. Abschnitt 3.2.2).



Bild 4.1: taz. Quelle: Ina Fassbender/Reuters, aus: taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.⁵⁴

Der Oberkörper einer Person ist in der Bildmitte im vorderen Mittelgrund von vorne zu sehen. Er erscheint in einem leichten Seitenprofil und leicht nach rechts gewendet.⁵⁵ Auf die Person trifft helles Licht, welches von links vorne kommt. Sie trägt ein zugeknöpftes, schwarzes Jackett. In dessen längsdreieckiger Öffnung ist ein weißes Hemd sowie eine eng gebundene Krawatte mit breit gestreiftem Muster erkennbar. Die Körper ist kurz unterhalb des obersten, leicht glänzenden Knopfes des Jacketts beschnitten. Seine linker Arm hängt nach unten und der rechte Arm ist erhoben. Der Ellenbogen ist stark angewinkelt und befindet sich auf Höhe mit der unteren Jackettöffnung. Vom Unterarm und der Hand sind die Innenseiten zu sehen. Die rechte Hand ragt aus der Öffnung der Ärmels des zugeknöpften Hemds heraus und befindet sich im Bildvordergrund. Sie ist beinahe vollständig geöffnet. Der Daumen ist von der Handfläche in einem Winkel von etwa 45° abgespreizt, seine Fingerkuppe ist nicht zu sehen. Er weist in Richtung des rechten Auges und verdeckt die Spitze der rechten Schulter, deren

⁵⁴ In dieser Arbeit wird der Quellenachweis für die verwendeten Bilder beim je ersten Zitieren des Bildes in der Bildunterschrift genannt und zudem die Veröffentlichungsnachweise (print/online) im Bildverzeichnis aufgeführt.

⁵⁵ Die Beschreibung des Körpers erfolgt aus der Perspektive der abgebildeten Person, dies weist sie als aktive Bildproduzentin aus.

Verlauf in Richtung Hals leicht nach oben geht. Die Zeige- und Mittelfinger sind gebogen, kleiner Finger und Ringfinger sind abgeknickt und zeigen in Richtung Daumen. Auf die Innenfläche der Hand fällt ein Schlagschatten des kleinen Fingers. Der Ringfinger wirft einen stärkeren Schatten auf die Mitte des Zeigefingers und derjenige des Mittelfingers auf die Seite des Zeigefingers. Die Hand zeigt eine leichte Bewegungsunschärfe.

Die Person hat Grübchen um die Mundwinkel, die sich deutlich abzeichnen, und leicht strahlende, stark geöffnete Augen. Im ebenfalls geöffneten Mund ist die obere Zahnreihe sowie der leichte Wulst der Zunge erkennbar. Die Person trägt eine Brille, auf deren Gläsern sich Lichtflecken abzeichnen. Links und rechts der Mitte der Nase und auf deren Spitze sind ebenfalls hell erleuchtete Partien zu sehen. Die dunklen Haare sind kurz geschnitten, die oberhalb der Stirn liegende Partie ist geordnet nach links gekämmt. Weiterhin sind im Gesicht eine freie Stirnpartie sowie das linke Ohr zu sehen. Der Blick geht links an der Betrachterin vorbei in die mittlere Ferne. Auf dem Oberkörper ist im Bereich der Krawatte ein sehr leichter Schatten des angewinkelten Arm erkennbar.

Im hinteren Mittelgrund erzeugt ein starkes, helles Licht einen zweifachen Schatten des Körpers. Der kleinere Schatten fällt näher am Körper und zeichnet direkt hinter der linken Schulter die Stirnpartie des Kopfes nach sowie einen kleinen Teil der Schulter auf Höhe des unteren, linken Oberarms. Der stärkere Schatten wiederholt etwa Zweidrittel des sichtbaren Körpers und umfasst die Umrisse der linken Seite des Oberkörpers sowie des Kopfes. Der Hintergrund bildet eine glatte Fläche, die in verschiedenen Graustufen unterteilt ist. Der obere Abschnitt ist dunkler und nimmt etwa dreifünftel des Hintergrundes ein. Im unteren Abschnitt ist die Fläche links des Körpers etwas heller als rechts. Ein leicht von links nach rechts ansteigender Bogen trennt die beiden Abschnitte. Die Person hebt sich vor diesem planen Hintergrund sehr deutlich ab.

4.1.2 Ikonische Ebene: Die Gestaltung des Körperbildes

Auf der ikonischen Ebene wird die *Planimetrie* folgendermaßen rekonstruiert⁵⁶. Das Bild wird von zwei planimetrischen Fokussierungen dominiert (Bild 4.2).

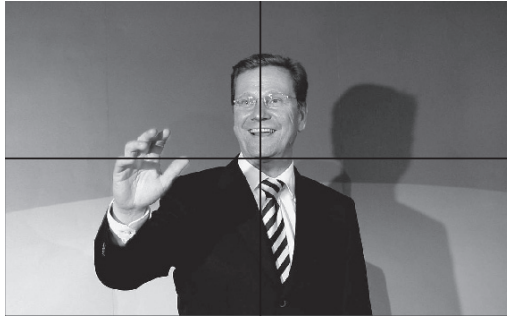


Bild 4.2: taz, Planimetrie (eigene Einzeichnung⁵⁷)

Die eingezeichneten Mittellinien verweisen darauf, wie der Oberkörper am Bildmittelpunkt zentriert ist. Die vertikale Mittellinie verläuft genau durch den Nasenrücken, die horizontale geht am Kinn entlang auf der Höhe des Daumens sowie des kleinen Fingers. Dies betont die aufrechte Position des Rumpfes, die gerade Haltung des Kopfes in der Bildmitte und setzt beides in Relation zur Hand, die entlang der horizontalen Mittellinie angeordnet ist.

⁵⁶ In dieser Arbeit wird die Analyse der Ikonographie auf der Ebene der formulierenden Interpretation nach der reflektierenden Interpretation der formalen Struktur erläutert. Dies ermöglicht den Leser*innen eine kontextfreiere Betrachtung des Bildes bzw. sie können ihr politisches Vorwissen zunächst ausklammern. Außerdem verdeutlicht diese Reihenfolge die Bedeutung der ikonischen Dimension in der Analyse von Bildern (vgl. auch Abschnitt 3.2.1).

⁵⁷ Alle Einzeichnungen in dieser Arbeit stammen von der Autorin. ‚Eigene Einzeichnung‘ wird im Folgenden mit ‚e. E.‘ abgekürzt.

Ein weitere planimetrische Konzentration verdeutlicht die Betonung der rechten Extremität im Bildvordergrund, insbesondere des kleinen Fingers, welcher das am weitesten nach vorne gerichtete Körperteil ist (Bild 4.3).

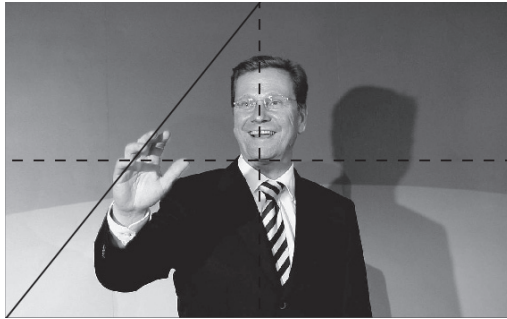


Bild 4.3: taz, Planimetrie (e. E.)

Die nach rechts oben verlaufende Diagonale der linken Bildhälfte verläuft durch kleinen, Ring- und Mittelfinger. Im gleichen Winkel wie diese weist der Daumen in Richtung des rechten Auges. Diese Diagonale verweist auf den leichten Sog der Hand nach rechts oben in Richtung des Schnittpunkts mit der Mittelsenkrechten oberhalb des Kopfes. Zugleich wird die Hand in ihrer nach oben gerichteten Bewegung ‚gezügelt‘⁵⁸. Die Spitze des kleinen Fingers befindet sich genau im Schnittpunkt der Mittelwaagrechten mit der nach links oben verlaufenden Diagonale.

⁵⁸ Um den Bildsinn in seiner Eigenheit sprachlich fassen zu können, ist es hilfreich metaphorische Zugangsweisen auszuloten. Dies stellt zweifelsohne immer eine Gratwanderung dar. „Dennoch begibt man sich mit dem Prozess [der Versprachlichung H. K.] in eine paradoxe Situation, denn zwar werden erst damit die Voraussetzungen für eine wissenschaftliche Reflexion des visuell Vermittelten geschaffen, was aber nur gelingt, wenn man eine dem Bildlichen möglichst adäquate Sprachform findet, womit man sich zugleich von den geregelten Sprachspielen der Wissenschaft entfernt.“ (Pilarczyk 2014: 77), vgl. auch Abschnitt 3.2.2.

Die *Perspektivität* ist hier über die Rekonstruktion eines Fluchtpunktes nicht auszumachen, da bspw. keine rechteckigen Gegenstände oder Raumkanten im Bild sichtbar sind. Jedoch entsteht durch die aufgefächerte Anordnung der Schatten des Oberkörpers sowie des flächigen Hintergrunds eine gewisse Tiefe, aus der die Person hervortritt. Insbesondere die Hand ragt – wie vom restlichen Körper abgetrennt – aus der schwarzen Kleidung hervor. Der Körper ist in einer sehr leichten Froschperspektive aufgenommen, es wurde ein Weitwinkelobjektiv verwendet.

Im Mittelpunkt der Aufnahme steht die Gebärde einer einzelnen Person, auf welche durch die Lichtsetzung und Ausrichtung der Kamera Bezug genommen wird. Sie prägt die *szenische Choreographie*, die gleichzeitig eng mit der Planimetrie verbunden ist (vgl. Bild 4.4).

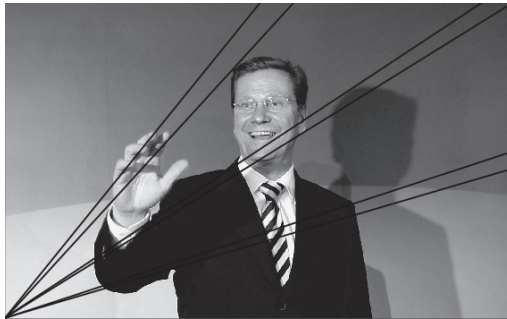


Bild 4.4: taz, szenische Choreographie
(e. E.)

Die Strahlen visualisieren die kompositorisch betonte Relationierung des Körpers mit der restlichen Bildfläche. Einerseits verlaufen die Strahlen durch die bewegungsreichsten Stellen des Körpers (Finger, rechtes Schultergelenk, Ellenbogen, Mundwinkel, linkes Schultergelenk), den Bildmittelpunkt sowie den Schnittpunkten der Mittellinien am oberen und rechten Bildrand. Andererseits wird in den Strahlen die gestalterische Verknüpfung von sichtbarem Körper und seinem Schatten markant (insbesondere auf der rechten Seite des Körpers). Dadurch wird auf Bewegung verwiesen, die im stehenden Bild nicht gezeigt werden kann. Dies geschieht über die

spezifische Anordnung der körperlichen Elemente in der gesamten Bildfläche und durch die Wechselbeziehung von Körper und seinen Schatten, letztere sind als zweidimensionale Flächen per se ikonisch. Sowohl der sichtbare Körper als auch dessen Schatten sind für die soziale Szenerie von Bedeutung.

Das Wechselverhältnis von Körper und Schatten wird durch das grelle Scheinwerferlicht verursacht. Diese Lichtsetzung prägt die Atmosphäre des Bildes bzw. das Auftreten dieser Person. Mit aufgeblitztem, durch Schweißbildung leicht glänzendem Gesicht steht sie der Kamera nicht ganz frontal gegenüber bzw. ist etwas von dieser weg gedreht. Sowohl der Blick als auch die Körperhaltung sind nicht direkt auf diese gerichtet. Zudem ist der etwas unbestimmte Blick nicht in die gleiche Richtung ausgerichtet wie die locker erhobene Hand.

4.1.3 Zur Ikonographie: Guido Westerwelle in der *taz*

Die Fotografie ist am 29.9.2009, zwei Tage nach der Bundestagswahl, in der deutschen Tageszeitung *taz.die tageszeitung* als Aufmacher⁵⁹ des Kulturteils auf der Seite 15 erschienen. Die seriös und im Anzug gekleidete Person ist in Deutschland bekannt: es handelt sich um Guido Westerwelle. Die Bildinformation in der Datenbank der Nachrichtenagentur *Reuters* besagt, dass der damalige FDP-Parteivorsitzende am Abend der Bundestagswahl am 27.9.2009 von der Fotografin Ina Fassbender aufgenommen worden ist, auf dem Weg in das ARD-Hauptstadtstudio zur ‚Elefantenrunde‘⁶⁰. Das Bild ist in der *taz* fünfspaltig und in schwarz-weiss abgedruckt und nimmt damit beinahe gut ein Drittel der sechsspaltigen Zeitungsseite ein.⁶¹

⁵⁹ Als ‚Aufmacher‘ wird die Seite in einer Zeitung bezeichnet, die ein neues Ressort (Politik, Wirtschaft, Kultur etc.) einleitet.

⁶⁰ Dies ist ein Presse-Gespräch im Anschluss an die Bekanntgabe der ersten Hochrechnungen am Wahlabend mit den Vorsitzenden der gewählten Parteien.

⁶¹ Bildunterschrift, bzw. Überschrift des Artikels werden nicht analysiert. Für die Auswahl der Bildern in den Redaktionen sind diese nicht von Belang, da sie erst zu einem späteren Zeitpunkt der Zeitungsproduktion erstellt werden. (Bei der Produktion einer Titelseite kann allerdings die Schlagzeile bereits vorab feststehen. Dies ist jeweils von zu Zeitung zu Zeitung unterschiedlich bzw. kann in der dortigen Praxis

4.1.4 Die taz-Gestaltungsweise: ein abwehrender Gruß

Die sich im Bildvordergrund befindende Hand erscheint locker und unentschlossen und ist mit dem leicht über die Betrachterin hinweg gehenden Blick nicht koordiniert. Jene nur bis auf Kinnhöhe erhobene Hand deutet in Kombination mit den zwischen einem leichten Lächeln und herzhaften Lachen leicht maskenartig erstarrten Gesichtszügen auf ein unvollendetes Winken Westerwelles hin. Durch diese „operative Handlung“ (Bohnsack 2009: 145)⁶² und Mimik erscheint der Politiker ambivalent, was sich auch in seiner Stellung zeigt. In der leicht herab hängenden, linken Schulter deutet sich kein fester Stand auf beiden Beinen an, der Oberkörper ist leicht gedreht.

Was ist nun das Spezifische dieser Gebärde, die die Besonderheit des Bildes ausmacht?

Über mehrere Vergleiche wird sich nun Schritt für Schritt der Eigenart dieser Gebärde analytisch angenähert. Zunächst wird die Kompositionsweise auf der Ebene des *sampleinternen Vergleichs* (vgl. Abschnitt 3.3.2) näher beleuchtet. Dies geschieht über die komparative Analyse mit a) einer durch die Forscherin angestellten Kompositionsvariation, b) der Pressefotografie, wie sie von der Agentur angeboten wurde sowie c) zwei weiteren, sehr ähnlichen Bildern der sozialen Situation. Im Anschluss erfolgt ein *sampleexterner Vergleich* (vgl. Abschnitt 3.3.2) mit Bildern aus anderen sozialen Kontexten anhand von drei Clustern.

Durch die Gestaltung, die den Politiker allein in die exakte Mitte setzt und zudem auf die Beweglichkeit des Körpers verweist, ist der Politiker einerseits körperlich sehr präsent, gleichzeitig wird seine Handlungsfreiheit im Bild beschränkt. Zwar ist er beweglich, aber sein Dreh- und Angelpunkt ist durch das Bildzentrum fixiert. Dadurch erhält sein Körper trotz der

auch variieren). Zudem werden im weiteren Verlauf der Analyse auch ungedruckte Fotografien einbezogen, die in den Datenbanken der Nachrichtenagenturen nicht von Text umgeben sind, wenn sie auch über Schlagworte gesucht werden.

⁶² Eine operative Handlung ist ein Element, das eben noch nicht die Handlung selbst bedeutet (Ebd.). Obwohl Bohnsack den Begriff auf Bewegungsabläufe in Filmstills bezieht, wird er hier auch für Fotografien verwendet.

aktiven Gebärde eine statische Erscheinung. Dies wird durch die Kompositionsvariation evident (vgl. Bild 4.6)⁶³. Sie lässt u. a. rechts weniger Platz und setzt den Körper in den goldenen Schnitt.



Bild 4.5: taz



Bild 4.6: Variation

Westerwelle scheint in dieser Variation aktiver aus dem Bild herauszutreten. Über den Vergleich wird deutlich, dass die gestische Ausdruckskraft in der *taz* (Bild links 4.5) in ihrer Spontaneität und in ihrer Raum einnehmenden Art zurückgenommen wird.

Durch den Zuschnitt und den schwarz-weiß-Druck wird der Aspekt der erstarrten Erscheinung verstärkt und der Schatten gewinnt an Bedeutung. Im Vergleich mit dem Bild, wie es von der Nachrichtenagentur *Reuters* angeboten wurde, wird klar, dass die mittige Position durch den Zuschnitt erreicht wird und damit die statische Positionierung gesteigert wird (Bild 4.8).

⁶³ Die Kompositionsvariation wird durch einen Zuschnitt der Autorin erstellt. Ursprünglich sollte lediglich der Bildausschnitt nach links verschoben werden. Allerdings ist in der Version der Nachrichtenagentur links nicht mehr ‚Fleisch‘ gewesen, so dass nur diese Variation möglich war. Dadurch wird auch die Fläche oberhalb des Kopfes zugeschnitten, was den Effekt der Beweglichkeit noch etwas mehr verstärkt als es eine reine Verschiebung nach links sichtbar gemacht hätte. Als Grundlage für den Zuschnitt diente das Bild aus dem PDF der Zeitungsseite, das der Autorin vorlag. Wenn man dieses extra abspeichert, erscheint das Bild in der nicht beschnittenen Version der Agentur.



Bild 4.7: taz



Bild 4.8: Reuters⁶⁴

Im nachträglichen Beschneiden verschwinden eine weiße Linie, die die Ecke links oben quert, sowie die kleine Lücke zwischen Jackett und linkem Arm. Die Figur wird, wie bereits erwähnt, in die exakte Bildmitte gerückt und dadurch Hand bzw. Schatten planimetrisch betont. Durch die nicht-individuelle Kontur des Schattens, der gewissermaßen ‚jedermann‘ darstellt, wird Westerwelles Alleinstellung(smerkmal) im Bild zurückgenommen. Zudem zeigt der Schatten im Vergleich zum sichtbaren Körper eine leicht andere, nach rechts gehende Ausrichtung an. Durch diesen Kontrast von Körper und Schatten, welcher lediglich Kopf und Torso ‚wiederholt‘, aber nicht die Gestik, wird die prankenähnliche Hand betont.

Die nächste Gegenüberstellung zeigt rechts die gleiche Situation einen Augenblick früher oder später, die vom Fotografen Michael Gottschalk der Agentur *DDP* aufgenommen wurde (Bild 4.10).

⁶⁴ Dies ist die nicht beschnittene Version der Nachrichtenagentur Reuters.



Bild 4.9: taz



Bild 4.10: DDP⁶⁵

Im Bild rechts ist die Hand vollends erhoben und Westerwelle ist mit lächelnder Miene gezeigt. Sowohl die *Deutsche Presseagentur* als auch *Reuters* haben ganz ähnliche Varianten dieses Momentes im Angebot. Von *Reuters* wird das Sujet des ganz erhobenen Arms, zusätzlich zu der in der *taz* verwendeten Variante, als Quer- und Hochformat angeboten, wobei das Querformat eine beschnittene Variante des Hochformats ist⁶⁶.

Dass dieser Augenblick von erhobener Hand und leichtem Lächeln von mehreren Agenturen angeboten wird verweist darauf, dass es sich hier um eine ikonische Konvention handelt, die nicht nur im Bereich der Politik anzutreffen ist. Dies wird durch den ersten *sampleexternen* Vergleich im folgenden Cluster deutlich (Bild 4.11)⁶⁷:

⁶⁵ Quelle: Michael Gottschalk/DDP, aus: <http://www.abendblatt.de/politik/deutschland/article107563786/Die-Berliner-Runde.html>, (letzter Zugriff: 24.3.2015).

⁶⁶ Von einer Situation mindestens zwei Fotos, nämlich ein Hoch- und ein Querformat anzubieten, resultiert aus der Zeit vordigitalen Übertragung, in der die technischen Mittel nur das Versenden begrenzter Bildmengen zuließen.

⁶⁷ Die Cluster-Bilder werden im Folgenden leider nur in schwarz-weiß zu sehen sein. In den Clustern, in denen die Farbe eine besondere Rolle spielt, wird dies hervorgehoben. So wurde etwa in diesem bei den Vergleichsbildern möglichst auf farbige Kleidung verzichtet, damit diese besser mit dem schwarz-weiß-Bild der *taz* harmonieren.



Bild 4.11: Cluster 1: Winkende Prominente⁶⁸

⁶⁸ Namen und Quellen, oben links: Julia Gillard (ehem. Premierministerin Australiens), Getty Images/Lisa Maree Williams, aus: <http://www.forbes.com/profile/julia-gillard/gallery/42>, oben rechts: Joseph Aloisius Ratzinger (Papst em. Benedikt XVI.), Reuters, aus: <http://theratzingerforum.yuku.com/topic/510/Papal-clothing-and-liturgical-practices?page=66#.VRKoRs2WZ74>, Mitte: Reuters/Ina Fassbender, aus: taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S.15., unten links: Javier Mascherano, Getty, aus: <http://www.spoX.com/de/sport/fussball/international/spanien/1309/News/nach-zitter-sieg-gegen-fc-sevilla-javier-mascherano-fordert-mehr-konzentration-fc-barcelona.html>, unten rechts: Queen Elizabeth II., picture alliance / DPA, aus: <http://www.bz-berlin.de/galerie-archiv/queen-jubilaum-ende#!kalooga-16511/Queen>. (Alle bis auf Mitte: letzter Zugriff: 24.11.2015).

Prominente interagieren bei öffentlichen Auftritten winkend mit einem anwesenden Publikum und/oder den Pressefotograf*innen, die wiederum ihre Kameras auf diese ausrichten. Dabei spielen Blick, Lächeln und die mindestens auf Kopfhöhe erhobener Hand simultan zusammen. Dies formt ein ‚Grußbild‘. Dieser Gruß ist im *common sense* ritualisierter Höhepunkt des Aufeinandertreffens von Personen des öffentlichen Lebens und ihrer Anhängerschaft/der Presse und wird von letzterer als typisches Sujet gestaltet.

Sowohl durch den Vergleich mit Bildern aus dem gleichen Kontext als auch durch diesen ersten, über das Sample hinausgehenden Vergleich winkender Prominenter wird deutlich, dass die Gestaltung der Körperlichkeit Westerwelles im *taz*-Bild insbesondere in zwei Aspekten von einem ‚typischen Grußbild‘ abweicht: im nicht erhobenen Arm und im starken Lächeln bzw. Lachen. Durch diese Gestaltung wird seine Souveränität als Politiker zurückgenommen, denn die Begrüßung des Publikums fällt unvollendet aus und erscheint damit wenig überzeugend.

Dies wird im nächsten Cluster noch evidenter. In der römischen Kunst verweist die *Adlocutio* auf eine Ansprache und/oder Begrüßung unterschiedlicher Versammlungen durch eine Person, deren Arm vollends erhoben ist (Bild 4.12).



Bild 4.12: Cluster 2: Gebärde der *Adlocutio*⁶⁹

Im politischen und militärischem Bereich war die *Adlocutio* dem Kaiser vorbehalten (KLBot2 2015). So grüßt der siegherre Feldherr mit erhobener

⁶⁹ Die Fotografien, die für den Vergleich herangezogen wurden, zeigen die Statuen in Ganzkörperansicht. Sie wurden für den hiesigen Vergleich jeweils auf Brusthöhe zugeschnitten. Name/Quelle: oben links: Titus/Louvre Paris, 2004 Photo RMN/Hervé Lewandowski, aus: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=27489, oben rechts: Augustus von Prima Porta/Vatikan Museum, Till Niermann, aus: http://de.wikipedia.org/wiki/Augustus_von_Primaporta#/media/File:Statue-Augustus.jpg, Mitte: Reuters/Ina Fassbender, aus: taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S.15., unten links: Aulus Metellus/Ärcheologisches Museum Florenz, corneliagraco, aus: <https://upload.wikimedia.org/wikimedia/commons/2/2f/l'arringatore.jpg>, unten rechts: Marc Aurel/Kapitolinische Museen, aus: http://en.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/esedra_di_marco_aurelio/statua_equestre_di_marco_aurelio

rechter Hand das Herr und Volk (vgl. Zuffi 2007: 13/87), wie dies die Statuen der Kaiser Titus (oben links), Augustus (oben rechts) und Marc Aurel (unten rechts) zeigen. Ebenso auf Kopfhöhe erhebt der Redner Aulus Metellus seinem Arm vor einem Auditorium (unten links). In allen vier Statuen ist der je erhobene Arm leicht geknickt und ragt seitlich nach rechts aus dem Körper heraus. Zudem sind in drei der vier Statuen (oben links, unten links/rechts) die Hände locker und mit offener Handfläche und parallelen Fingern nach oben gehalten, während Augustus (oben rechts) mit lockerer Zeigegeste gestaltet ist. Dagegen ist der rechte Arm Westerwelles stark angewinkelt und seine Finger sind leicht geknickt, zudem weist insbesondere der Daumen zum eigenen Körper hin.⁷⁰

Die winkende Begrüßung eines Publikums kann als ikonisch verdichtete Form der Ansprache an dieses aufgefasst werden, denn der erhobene Arm zeigt nicht nur den Gruß und die Redeabsicht des Heer-, Volks- oder Parteiführers an, sondern zugleich die Aufmerksamkeit, die auf ihm liegt. Während in den antiken Gestaltungsweisen die ausgestreckten Arme die Überzeugungskraft des Grüßenden und/oder Redenden stützen, ist die (ikonische) Rhetorik von Westerwelles Körper in der *taz* ins Lächerliche gewendet, sie wird durch die Auswahl der Fotografie und ihren Zuschchnitt karikiert. Dies wird durch das folgende Cluster markant (Bild 4.13).

Die ironische Gestaltung der Gruß-Gebärde beruht insbesondere auf der Fokussierung der ungerichteten Arm- und Handhaltung und einer expressiven Mimik.

(Alle bis auf Mitte letzter Zugriff: 24.11.2015).

⁷⁰ Durch die Wahl des Aufnahmewinkels der Statuen wird ähnlich wie beim Fotografieren von lebendigen Körpern eine bestimmte Gestik erreicht. So scheint beispielsweise der Redner (unten links) einen beinahe erhabenen Gesichtsausdruck zu haben, dieser Eindruck ist in einer anderen Aufnahme zurückgenommen zugunsten einer deutlicher nach vorne gerichteten Armhaltung.



Bild 4.13: Cluster 3: Kindliche Unfertigkeit⁷¹

⁷¹ Quellen: oben: Zoonar.com/Robert Kneschke, Mitte: Reuters/Ina Fassbender, aus: taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S.15., unten links: Altrendo Images/Getty Images aus: <http://www.ivillage.ca/parenting/toddler-and-preschool/got-kid-who-hits-bites-or-pulls-hair%3Fso-do-we-these-proven-solutions-can-help> (Letzter Zugriff: 25.3.2015), unten rechts: Teschner/Caro. Das Bild oben links stammt aus einer sogenannten Stockagentur. Eine Stockagentur bietet meist im Studio erstellte Fotografien an, die auf Vorrat (engl. ‚stock‘) produziert worden sind. Durch ihre spezifische Ästhetik sind sie meist zu verschiedenen Zwecken einsetzbar. Dies bildet einen Gegensatz zu bspw. Pressefotografien, die in erster Linie zur Dokumentation eines bestimmten Ereignisses aufgenommen worden sind (vgl. zur Rolle von Stock-Bildern in der globalen Bildökonomie auch Frosh 2003 und Bruhn 2003).

Alle Fotografien zeigen den Oberkörper einer einzelnen Figur und ihren rechten, erhobenen Arm, was gekoppelt ist mit einer lächelnd-freudigen Mimik. In der oberen Aufnahme des älteren Jungen sind die Finger und Arme nach vorn gestreckt und er schaut in die Richtung, in die auch seine Gestik gerichtet ist. Er hat dabei die größte Ähnlichkeit mit der Mimik Westerwelles, eine freudige Gemütsbewegung mit geöffneten, lächelnden Mund und Blick in die mittlere Ferne. Zwar unterscheidet sich die Hand in ihrer Haltung von Westerwelle und könnte im nächsten Moment etwas erreichen, doch teilen beide ein kindlich-naives Ergriffensein. In den unteren Fotografien haben die Kleinkinder glänzende und weit geöffnete Augen und Münder, in denen die Zunge zu sehen ist. Während im Bild unten links die hoch erhobene Hand zwischen Greifen und Zeigen changiert, ist die Hand im rechten Bild ohne spezifischen Impuls lediglich locker nach oben gehalten. In beiden ist unmittelbares Vergnügen sichtbar. Sie verweisen auf den infantilen Zug in Westerwelles Mimik, in dessen geöffnetem Mund ebenfalls die Zunge zu sehen ist.

Interpretatorischer Zwischenstand: Der abwehrende Gruß in der taz

Durch die verschiedenen Cluster wird deutlich, dass im *taz*-Bild sowohl die Mimik als auch die Handhaltung verschiedene Bedeutungskomponenten in sich bergen. Gestalterisch hervorgehoben ist eine *unentschlossene Ungewandtheit* in Westerwelles Gebärde. Sein Mienenspiel changiert zwischen Freude, Erstaunen und Unsicherheit. Denn neben dem erstarrten Kameragrinsen zeigt es Facetten eines Jungen, der unbefangen lacht. Insbesondere die Augen strahlen wie von etwas erregt, während die Hand unentschieden, gleichsam ziellos ins Leere greift. Diese Facette der Geste ist weniger unvollendet als vielmehr unbeholfen. Der Politiker findet sich, wie von etwas überrascht, auf einer Bühne wieder. In seiner Gestik liegt ein argloses Ergriffensein und die Unfertigkeit eines Kleinkindes, etwas zu (Be-)Greifen. Zudem scheint der ‚Junge in ihm‘ als der kleinere der beiden Schatten unmittelbar hinter dem erwachsenen Westerwelle zu stehen. Auch der größere Schatten verweist auf eine ‚überegegensätzliche‘ Bedeutung, die Wirkung des Einzelauftritts des Politikers zurückzunehmen und zugleich zu

unterstützen⁷². So hat Westerwelles Hand- und Armhaltung etwas defensives. Sie ist nicht raumeinnehmend, wie etwa die der antiken Feldherren bzw. des Redners, sondern scheint den eigenen Körper abzuschirmen. Die Hand changiert zwischen zwei Gesten bzw. zeigt diese gleichzeitig an, jemanden offen zu Grüßen und diesen jemand (die Presse?) abzuhalten. Dies verweist auf den Aspekt der *Abwehr* des fotografischen Aufnahmeakts.

Von Westerwelle wurden am Wahlabend mehrere hundert Bilder und zahlreiche Bilder, in denen er mit erhobenem Arm grüßt, angeboten. Die *taz* wählt nun genau dieses aus. Dessen Gestaltung verweist auf einen *modus operandi*, der die Mehrdeutigkeit der Gebärde betont. In dem von der *taz* veröffentlichten Bild lässt sich die Performanz (Bohnsack 2007) des abgebildeten Bildproduzenten als unentschlossen-defensive beschreiben. Die abbildende Tageszeitung steigert diese Performanz noch in der Art und Weise des Zuschnitts. Die Gestaltungsweise hebt die bildabwehrend-passive Facette der Gebärde heraus. Es scheint, als begrüßte der Politiker Westerwelle das Fotografiert-Werden und wehrte es zugleich ab. Homolog dazu wird das Bild des Körpers sowie der Schatten in seiner ‚ikonischen Aktivität‘ an den Rahmen fixiert. Die Möglichkeit des Körpers im sozialen Bildraum ausgreifend zu agieren wird gestalterisch eingeschränkt. Dadurch wird die Überzeugungskraft der Geste beschränkt und das Körperbild in einem Rahmen fest angeordnet. Die *taz* wählt ein ambivalentes Bild. Sie verzichtet nicht etwa darauf einen Politiker abzubilden, jedoch gestaltet sie keinen rhetorisch klar agierenden und damit überzeugenden Politiker, was sich in der spezifischen Auswahl und im Zuschnitt der Fotografie dokumentiert. Darin verdeutlicht sich auch, dass das Bild eines Politikers als dessen Abbild verstanden wird, denn es wird sein Bild gezeigt und ihm darin eine ikonische Überzeugungskraft zugleich an- und aberkannt.

Durch die Veröffentlichung dieser ambivalenten Gebärde distanziert sich die *taz* auf ihre Weise von einem typischen ‚Bildgruß‘, wie dies der Vergleich mit den anderen Bildern der Nachrichtenagenturen und insbesondere mit den Clustern deutlich gemacht hat. Die Fotografie ist am Bundestagswahlabend entstanden. Sie zeigt den ersten öffentlichen Auftritt des

⁷² Vgl. zum Begriff der „Überegensätzlichkeit“ (Imdahl 1996b: 106).

Wahlsiegers Westerwelles nach den Hochrechnungen. Es handelt sich damit um eine bildliche Nachricht, durch die Art und Weise, *was* im Bild zu sehen ist und vor allem *wie* es gestaltet ist. In der Nahaufnahme tritt ein Politiker im Scheinwerferlicht auf (und vor die eigentlich blauen Wänden eines Nachrichtenstudios). Sowohl die bühnenhafte Ästhetik als auch die eingenommene Gebärde verweisen auf einen ritualisierten Auftritt und damit den öffentlichen Charakter der Fotografie. Sie verweist in Motivik und Ästhetik auf die öffentlichen Darstellung von Politik.

Auch die anderen Tageszeitungen haben den Politiker Westerwelle in *größender Gebärde* veröffentlicht. Das *tertium comparationis* des ersten Vergleichs ist also das Sujet des ‚Grußbildes‘ (vgl. Abschnitt 3.3.3). Auch diese Bilder stammen vom Wahlabend, allerdings sind sie an einem anderen Ort entstanden. Es werden nun die Bilder der Tageszeitungen *SZ*, *FAZ* *Welt* und *Bild* zum Vergleich herangezogen. Sie zeigen ebenfalls Westerwelle und sind am Tag nach der Bundestagswahl 2009 veröffentlicht worden.

4.2 Die Gruß-Gebärde in den Gestaltungen von *SZ*, *FAZ*, *Welt* und *Bild*

Als ersten Kontrast innerhalb des Samples wird das *taz*-Bild mit dem Bild aus der *SZ* verglichen. Es zeigt Westerwelle mit hochgerecktem Arm vor einem spezifischen Hintergrund. Anders als im Bild der *taz* ist Westerwelle also nicht zentral positioniert. Zudem ist er nicht allein⁷³ (Bild 4.14).

⁷³ Die Beschreibung der vor- und ikonographischen Ebene erfasst lediglich die Differenz zum *taz*-Bild.

4.2.1 Die SZ: ein strebender Gruß



Bild 4.14: SZ. Quelle: Bernd Thissen/DPA,
aus: Süddeutsche Zeitung, 28.9.2009, S. 3.
(in Farbe Bild A.1 auf Seite 297)

Sein Oberkörper befindet sich in der linken Bildhälfte des Vordergrunds, das schwarze Sakko ist verrutscht und etwas über Hüfthöhe zugeschnitten. Der rechte Arm ist weit nach oben ausgestreckt, die Hand ist voll geöffnet und das Gelenk stark nach links gewendet. Diese abgeknickte Handhaltung verweist auf das eine Ende des Radius einer winkenden Bewegung, simultan dazu scheint die Hand eine sichtbare Deckenkonstruktion zu berühren. Der Blick folgt der Hand bzw. ist direkt nach oben gerichtet, die Augen sind kaum zu erkennen. Er geht über die Konstruktion der blauen Wand (im Hintergrund), auf der im dichten Abstand das bläuliche Logo der Partei zu sehen ist, und den oberen Bildrand hinaus. Im Bildmittelgrund ist rechts – ebenfalls als Halbfigur – eine nicht bekannte Frau um die 30 Jahre zu sehen. Ihr Blick geht an Westerwelle vorbei in eine unbestimmte Ferne. Mit beiden Armen hält sie ein Banner hoch über ihren Kopf. Auf diesem steht in blauen Buchstaben auf gelben Grund ‚Westerwelle‘. In dessen linker, oberer Ecke sind zudem farblich schmale Streifen sichtbar, die das

Banner in den weiteren Farben der Deutschland-Flagge, schwarz und rot, komplettieren. Die Fotografie ist von der *SZ* am 28.9.2009 auf der Seite Drei als fünfspaltiges Bild publiziert worden. Es ist von dem Fotografen Bernd Thissen auf der Wahlparty der Freien Demokratischen Partei (FDP) aufgenommen worden und über die Nachrichtenagentur *DPA* vertrieben worden. Zu diesem Zeitpunkt war bereits klar, dass Westerwelle bzw. seine Partei bei der Bundestagswahl sehr erfolgreich abgeschnitten haben.

Die *Planimetrie* lässt sich durch die zwei durchgezogenen, gelben Linien⁷⁴ und ihren Bezug zum Banner rekonstruieren (Bild 4.15).



Bild 4.15: *SZ*, Planimetrie (e. E.)(in Farbe
Bild A.1 auf Seite 297)

Die erste Linie verläuft entlang der oberen, blauen Kante des Bühnenhintergrunds. Sie steigt leicht von links nach rechts an und wiederholt sich in

⁷⁴ Da eine Linie in schwarz in diesem Bild nicht gut erkennbar gewesen wäre, habe ich mich entschieden, die planimetrischen Linien in gelb einzuzichnen. Die dadurch entstehende farbliche Korrespondenz zum Banner betont dessen planimetrische Funktion.

gleicher Neigung im oberen und unteren Rand des Banners. Damit wird deutlich, wie der Hinter- und Vordergrund des Bildes verknüpft sind. Die Verlängerung des linken Randes des Banners (hier gelb gestrichelt) trifft am unteren Bildrand auf die zweite planimetrische Hauptlinie, die dem Verlauf des rechten, gestreckten Arms von Westerwelle folgt. Deren Verlauf wiederholt sich in dessen linker Armkontur, welche in ihrer Verlängerung ebenfalls auf die obere, linke Ecke des Banners trifft (ebenfalls gestrichelt markiert). Dadurch werden die starke und zugleich gekippte Aufrichtung von Körper und Banner markiert. Zudem wird deutlich, dass der Körper in eine andere Richtung als die Streben der blauen Wand ausgerichtet ist, nämlich nach schräg links oben. Das Banner positioniert außerdem die Körper in ihrer Relation zueinander und verknüpft deren Standpunkte auf der Bühne mit dem Hintergrund der Bühne.

Der Bezug der Körper zueinander bzw. insbesondere von Westerwelle und dem hochgehaltenem Banner wird über die Art der *perspektivischen Aufnahme* noch gestützt. Das Bild ist in einer extremen Untersicht mit einem Weitwinkelobjektiv aufgenommen, so erscheint die Bannerträgerin näher am Politiker als sie in realiter wäre. Der Fotograf stand sehr nahe bei Westerwelle, was die Deformation seines Körpers verursacht. Durch diese extreme Perspektive erscheint in seinem Gesicht nur ein angespanntes Lächeln, Nasenlöcher und großen Partien des Halses sind (im Gegensatz zu Aufnahmeweise auf Augenhöhe) sichtbar. Die Frau hingegen ist von vorne, auf Augenhöhe mit der/dem Fotograf*in zu sehen. Ihre leicht verbissene Mimik korrespondiert mit derjenigen Westerwelles. Üblicherweise wird eine leichte Untersicht angewendet, um eine Person als überlegen darzustellen. In diesem Fall aber überzeichnet die Aufnahme das Potential der Untersicht in grotesker Weise. Der dynamische Bezug der Körper zum Schriftzug prägt auch die *szenische Choreographie* (Bild 4.16).



Bild 4.16: SZ, szen.Choreographie (e. E.)

Sie wird, wie bereits im Bild der *taz*, über den Verweis auf körperliche Bewegungen verdeutlicht, allerdings in einer anderen Art. So äußert sich die Choreographie im *SZ*-Bild weniger über die durch Lichtsetzung verursachte Verbindung von Körper und Schatten zum Bildrahmen (siehe Bild 4.1 auf Seite 69). Zentral ist vielmehr die Korrespondenz vom schwungvoll hoch, bzw. oben gehaltenen Banner mit Westerwelles Verve des hoch erhobenen Arms. Dies ist gepaart mit einer ganz leichten Unschärfe, was im Bild eine Atmosphäre des Momentanen hervorbringt. Auch dieses Foto zeigt eine öffentliche, bühnenhafte Szenerie. Das starke Scheinwerferlicht prägt die Ästhetik, grelles Licht erleuchtet die Protagonist*innen, deren Gesichter glänzen. Sie beziehen sich auf ein unsichtbares bzw. außerhalb des Bildrahmens anwesendes Publikum.

Durch den extremen Aufnahmewinkel wird Westerwelle in der *SZ* als angespannter-überspannter Bildkörper gestaltet. Wie auch im *taz*-Bild wird keine souveräne Haltung einer Person des öffentlichen Lebens produziert, wenn auch auf andere Weise. Im Vordergrund des *SZ*-Bildes steht die verkörperte Überschwenglichkeit des Politikers, dessen Anstrengungen übertrieben wirken. Deutlich wird dies in der Ambiguität der Fokussie-

nung auf eine Hauptfigur, die zugleich nicht alleine auf der Bühne ist und mit einer mehrdeutigen Gebärde agiert. Jene changiert dazwischen, ein Publikum zu grüßen und nach den Sternen zu greifen, die jenseits dieser Welt liegen. Westerwelle wirkt entrückt, also ob er teilweise nicht nur physisch, sondern auch psychisch die Bühne bereits verlassen hätte. Diese Übertriebenheit findet sich homolog in der ebenfalls unlocker lächelnden Bannerträgerin. Sie ist in ihrer Haltung voll und ganz auf den Politiker ausgerichtet und hebt die Anwesenheit des Wahlsiegers durch die Präsentation seines Namenszugs noch extra hoch hinaus, womit sie dessen Präsenz letztlich überzeichnet. Die gemeinsam vollzogenen Bemühungen werden durch die je unbestimmten, nicht gleich ausgerichteten Blicke zurückgenommen, die eine Distanz zwischen beiden markieren.

Es zeigt sich hier eine Art des Politikers, die vor allem durch die Bildgestaltung entsteht. Sein Anteil am gestischen Ausdruck ist durch die übersteigerte Aufnahmeweise schwer auszumachen. In der beinahe zeitgleichen Aufnahme in der *Welt* (siehe Bild 4.24 auf Seite 99), die aus einer ganz anderen Perspektive aufgenommen worden ist, erscheinen Mimik und Gestik völlig anders. In der *SZ* wird ein Westerwelle gestaltet, der sich so sehr um Erfolg bemüht, dass dieser zugleich gefährdet erscheint. Einerseits greift er über den bildlich-sozialen Rahmen hinaus und verliert damit ein wenig die Realität aus den Augen. Andererseits, als ob seine Anwesenheit auf der Parteibühne in Frage gestellt werden könnte, wird sein Namenszug mittels einer Unterstützerin präsentiert. Auf der von der Partei installierten Bühne wird seine Bedeutung durch die performative Markierung seiner Person noch gesteigert.

Durch die Gestaltung von zwei dynamischen Figuren, die sich auf ein gemeinsames Drittes beziehend, erscheinen die Protagonist*innen wie in ihrer eigenen ‚Blase‘, was in der szenischen Choreographie zum Ausdruck kommt. Zugleich wird die gestische Ähnlichkeit durch je unspezifische Blickweisen konterkariert. Beide sind unterschiedlich auf ein nicht sichtbares Publikum bezogen, in übergegensätzlicher Weise gemeinsam und zugleich getrennt voneinander. Dies wird zudem im farblichen Kontrast der schwarzen und weißen Kleidung gestalterisch markiert.

Die über die Kante der Bühnenwand hinausragende Hand verweist im Gegensatz zum *taz*-Bild auf andere Weise auf eine Bühnensituation und

zugleich auf die Begrenztheit der Konstruktion. Im Bild wird nicht etwa eine blaue Wand als seriöses Hintergrundsetting gezeigt. Stattdessen wird die temporäre bzw. provisorische Bühnensituation mit sichtbar gemacht, allerdings in einer zurückgenommenen Steigerung, wie es der Vergleich mit dem von der Agentur angebotenen Foto deutlich macht (Bild 4.18).



Bild 4.17: SZ



Bild 4.18: DPA⁷⁵

Neben einem geringfügigen Zuschnitt an der oberen, unteren und linken Bildseite, ist es vor allem der Zuschnitt rechts, der das neue Bild prägt. Die sichtbare Schulter einer Person wird komplett abgeschnitten sowie die obere rechte Ecke des Bühnenaufbaus. Im Zuschnitt ist nun weniger deutlich, dass es sich lediglich um eine aufgestellte Wand und keine komplette Bühne handelt, ihre Metallkonstruktion bleibt allerdings sichtbar. Auf diese Weise erfolgt eine Fokussierung auf Westerwelle und die Frau/das Banner. Insbesondere das Banner hebt sich durch den farblichen Kontrast zu dem nun einheitlicher gewordenen Hintergrund deutlicher ab. Durch den Zuschnitt erscheint der Abstand der Figuren markanter.

Die angestrengt-überragende und darin grotesk anmutende Körperlichkeit des Parteivorsitzenden scheint den Wahlsieg bildlich in Frage zu stellen. Der Auftritt der führenden Parteipolitiker*innen ist ein ritualisierter Augenblick bei Wahlpartys. Dieser wird hier in der Gestaltung der Körper

⁷⁵ Dies ist die nicht beschnittene Version der Nachrichtenagentur DPA.

und die nuancierte Unschärfe überzeichnet. Der scheinbare Übereifer der Protagonist*innen sowie das Provisorium des (Bühnen-)Settings konterkarieren die Darbietung des Wahlsiegers und zukünftigen Außenministers. Dies könnte als parteipolitische Verortung der *SZ* gedeutet werden.

Doch was dokumentiert sich jenseits davon? Es ist insbesondere die spezifische Relation der beiden Akteur*innen, die auf die Gestaltungsweise der Tageszeitung verweist. Durch die Wahl des Sujets, aber vor allem im Zuschnitt des Bildes wird die Individualität der Abgebildeten herausgestellt. Diese bleiben, trotz ihrer auf eine gemeinsame Sache bzw. das Publikum bezogenen Aktionen, in ihrer eigenen Welt für sich, was durch die diffusen Blickbezüge markiert wird. Sie werden im sozialen Raum als autonom und voneinander distanziert gestaltet. Dies wird gestützt von der nuancierten Unschärfe, die auf ikonische Weise eine spezifische Atmosphäre kreiert. In der Fotografie erscheint kein eindeutig scharf gestellter und damit fokussierter(!) Handlungshöhepunkt, sondern ein ‚Zwischenmoment‘. In der *SZ* geht es weniger – wie in der *taz* – um ein Fixiert-Werden im sozialen Bildraum, vielmehr wird hier eine Orientierung an der *Eigenständigkeit* der Akteur*innen deutlich. Dabei kann Autonomie nur darüber gezeigt werden, dass ikonisch Distanz voneinander markiert wird.

Durch den folgenden Vergleich wird diese gestaltete Autonomie, ein ins Bild gesetzter Kontrast von Individualität und sozialer Bezugnahme, in seiner spezifischen Eigenheit noch deutlicher. Das von der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* veröffentlichte Bild ist eine Variante der bereits bekannten Bühnensituation, in dem eine andere Form des sozialen Bezugs zur Geltung kommt. Außerdem wird im Vergleich zum *taz*-Bild deutlich, dass die Gestaltung des Schattens die Figur nicht an die Bildfläche und den -rahmen fixiert, sondern in der *FAZ* prägt der starke Schatten den Bildraum wesentlich mit.

4.2.2 Die FAZ: ein Siegergruß



Bild 4.19: FAZ, Quelle: DDP⁷⁶(in Farbe Bild A.3 auf Seite 298)

Das Bild ist am 28.9.2009 von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung publiziert worden (Bild 4.19)⁷⁷. Das Bild stammt von der Nachrichtenagentur DDP. Der Oberkörper des Politikers ist im Vordergrund auf der rechten Bildhälfte zu sehen. Dessen Schatten fällt so auf den Hintergrund in der linken Bildhälfte, dass er die Umrisse einer nahezu frontal stehenden Person zeigt. Noch stärker als im *taz*-Bild (siehe Bild 4.1 auf Seite 69) unterscheidet sich die Kontur dieses Schattens vom eigentlichen Oberkörper. Die erhobene Hand des Schattens ähnelt einer Faust, zudem erscheinen die

⁷⁶ Aus:<http://www.faz.net/aktuell/politik/wahljahr-2009/bundestagswahl/westerwelle-die-wucht-eines-jahrhundertergebnisses-1857880.html#aufmacherBildJumpTarget>, (letzter Zugriff: 24.11.2015).

⁷⁷ Bei diesem Bild handelt es sich um das einzige Bild des Samples, dass online veröffentlicht worden ist. Aus diesem Grunde gibt es unterschiedliche Webansichten. Innerhalb des Textes erscheint es beschnitten, auf diese Version bezieht sich die hiesige Analyse. Wenn es extra angeklickt wird, wird die nicht beschnittene Fassung sichtbar, wie sie die Agentur DDP angeboten hat. Da die Studie auf den Vergleich verschiedener Tageszeitungen abzielt, steht die materielle Erscheinungsform der Bilder nicht im Fokus. Die Rekonstruktion unterschiedlicher medialer Sichtbarkeiten und mögliche, daraus entstehende Differenzen in der Analyse der Ikonizität ist eine weitere, sehr spannende Aufgabe, die hier nicht weiter verfolgt wird.

Falten des Jacketts im Oberarmbereich als ein markanter Delta-Muskel. Dadurch entsteht eine Siegerpose, wie sie häufig von Sportler*innen nach einem erfolgreichen Einsatz, bzw. Wettkampf eingenommen wird. Hingegen sind die beiden Hände des eigentlichen Oberkörpers stark angeschnitten. Während der linke Arm angewinkelt ist und die Hand, von der nur der überblitzte obere Bereich zu sehen ist, am Jackett aufliegt, ist die Hand des weit nach oben gestreckten, rechten Arms an der unteren Innenfläche beschnitten. Sein Handgelenk sowie das Gesicht sind durch die starke Beleuchtung sehr weiß und dadurch weniger gut erkennbar, was die Mimik in ihrer Ausdrucksstärke zurück nimmt. Die Bannerträgerin rechts im Hintergrund wird zum Großteil von Westerwelle verdeckt, nur ihr Kopf sowie ihr linker Arm sind zu sehen. Sie ist frontal aufgenommen, ihr Blick richtet sich auf den Politiker und sie zeigt im Kontrast zum *SZ*-Bild (Bild 4.14 auf Seite 87) deutlicher eine körperliche Hinwendung zu ihm⁷⁸. In der planimetrischen Rekonstruktion zeigt sich, dass das Bild in eine rechte und linke Hälfte aufgetrennt erscheint (Bild 4.20).



Bild 4.20: FAZ, Planimetrie (e. E.)

Die schräge Diagonale an Westerwelles rechter Außenkontur verläuft genau durch den Mittelpunkt sowie die obere linke Ecke des Schattens des Banners. Markiert wird dadurch das kippend-stützende Verhältnis von

⁷⁸ Dass ihr Blick an Westerwelle vorbeigeht, wird vor allem dann deutlich, wenn man das Bild in der größeren Ansicht betrachtet.

Westerwelles Oberkörpers und dessen Schatten, wodurch eine räumliche Tiefe entsteht. Zudem wird der beinahe den Halt verlierende Oberkörper durch das gerade Banner aufgefangen bzw. ‚aufgehalten‘. Dieses ist parallel zur waagrechten Bildmittellinie ausgerichtet, welche ebenfalls planimetrisch bedeutsam ist, denn auf ihrer Höhe liegt Westerwelles hoch erhobenes Unterkinn und das obere Kopfbende der Bannerträgerin. Auch dieses Bild ist in einer deutlichen Froschperspektive aufgenommen und zeigt den Politiker in einer starken Ausrichtung nach oben, die ähnlich ausgeprägt ist wie im *SZ*-Bild. Allerdings ist in der *FAZ* durch die leicht seitliche Aufnahme die Mimik eines freudigen Lächelns zu erkennen. Während in der *taz* die Gebärde auf einen gleichzeitigen Gruß und dessen Abwehr, in der *SZ* dagegen auf ein (distanziertes) Streben verweist, ist die Form in der *FAZ* eindeutiger. Im Schatten wird eine Faust gezeigt, der eine grüßende Komponente innewohnt, was auf einen ‚Siegergruß‘ als Anzeichen des Erfolgs verweist. Allerdings wird dieser hier gebrochen, denn er ist lediglich als Schatten zu sehen. Zudem ist an der unteren Bildkante auf der linken Bildhälfte ein heller, blauer Streifen zu sehen. Dieser nimmt dem Schatten etwas von seiner Präsenz bzw. betont den prekären Aspekt der Gebärde. Es ist vor allem dieser Schatten, der durch die *FAZ* im Zuschnitt hervorgehoben wird, wie der Vergleich mit der nicht beschnittenen Fassung zeigt (Bild 4.22).



Bild 4.21: FAZ



Bild 4.22: FAZ⁷⁹

⁷⁹ Dies ist die nicht beschnittene Fassung von DDP. Wie bereits erwähnt, ist

Die rechte Hand, die ohnehin durch das starke Scheinwerferlicht kaum zu sehen ist, verliert durch den Zuschnitt noch mehr an Bedeutung, denn es werden die für den Ausdruck einer Gestik wichtigen Finger abgeschnitten. Dadurch wird die Gestik des Schattens gestalterisch betont. Außerdem wird die Metall-Konstruktion oben beschnitten, so dass sich nun der Schatten in seiner starken Zeichnung vom hellblau-weißlichen Hintergrund noch markanter abhebt. Zudem ist durch den unteren Zuschnitt die linke Hand nur noch ansatzweise und die Spitze des Ellenbogens im Schatten nicht mehr zu sehen, was die gestisch-körperliche Gerichtetheit nach oben hin forciert. Zu guter Letzt wiederholen sich homolog dazu zwei Schatten im großen Schatten, auf der rechten Seite im Schatten sind die Umrisse von hoch erhobenem Arm und Kopf und auf der Linken nur von Faust und Kopf zu sehen. Auch dies steigert den Ausdruck der gereckten Faust zur Siegerpose.

In Pressefotografien werden insbesondere bei der Darstellung von Redner*innen oft die Schattenwürfe der Hände mit ins Bild gesetzt. Durch diese Wiederholungen erhalten die Gestikulationen der Abzubildenden mehr Präsenz im Bildrahmen und werden so in ihrem Ausdruck gesteigert. Im vorliegenden Fall entsteht die Schatten-Gebärde überhaupt erst durch den Blickwinkel der Aufnahme und durch ihren Zuschnitt. Während in der *taz* die Hand im Schattenwurf nicht mit dargestellt ist (und sie zudem als Teil des Körperbilds an den Bildrahmen gebunden wird), liegt der Fokus in der *FAZ* auf der Relationierung von dominierendem Schatten und leiblicher Körperlichkeit und einer dadurch entstehenden Betonung der Bildräumlichkeit. Auch in der *szenischen Choreographie* zeigt sich ein spezifisches Verhältnis der Bildkörper und ihrer Schattenwürfe, das den sozialen Raum markiert (Bild 4.23).

diese auf der *FAZ*-Website dann zu sehen, wenn das Bild angeklickt wird (vgl. <http://www.-faz.net/aktuell/politik/wahljahr-2009/bundestagswahl/westerwelle-die-wucht-eines-jahrhundertergebnisses-1857880.html#aufmacherBildJumpTarget>, letzter Zugriff: 24.11.2015).



Bild 4.23: FAZ, szen. Choreographie (e. E.)

Die Oberkörper sind nicht eindeutig voneinander geschieden und der linke Arm der Frau wird gewissermaßen zu demjenigen Westerwelles. Der Schatten ihres rechten Arms scheint zudem aus seiner rechten Schulter heraus zu gehen. Außerdem korrespondiert der Schatten-Arm Westerwelles mit ihrem linken Arm und bildet damit ein weiteres Pendant. Durch die erhobenen Arme wird der Bildraum nach oben hin geöffnet, was homolog zur planimetrisch fokussierten Tiefenräumlichkeit ist.

Es lässt sich folgendes zusammenfassen: Charakteristisch für den *modus operandi* der FAZ ist die Gestaltung von *Rangfolgen*. Diese werden auf indexikaler Ebene als Siegergruß gezeigt und auf ikonischer Ebene folgendermaßen gestaltet: Westerwelles Körper steht in doppelter Weise im Bildraum – als Körper und Schatten. Er steht vor der Frau und subsumiert ihren Körper, der in seinem aufgeht. So wird kompositorisch eine ‚reihende Anordnung‘ der Bildkörper kreiert. Die Bannerträgerin dient in einer nun sozial noch unwichtigeren Stellung als in der SZ als performative Stütze Westerwelles. Die Fokussierung auf den Bildraum wird hier durch das extreme Scheinwerferlicht erreicht und erzeugt eine ‚rampenlichtartige‘ Atmosphäre. Zusammengefasst lässt sich hier eine sozial-räumlich *hierarchisch gegliederte* Gestaltungsweise rekonstruieren. D.h., die Bildkörper werden in einer sozialen Beziehung gestaltet, die von Rangordnungen geprägt ist.

Während in der *taz* im Vordergrund der Gruß-Gebärde eine gestalterische Orientierung an der Abwehr des Bildes bzw. sich diesem gewissermaßen unterordnet wird, dokumentiert sich dagegen in der Gestaltung in der *SZ* eine Orientierung an Autonomie und in der *FAZ* an der Hierarchisierung der Bildkörper in einem markierten Bildraum. Im folgenden Vergleich mit der *Welt* wird deutlich, dass sich die Gestaltungsweise von *SZ*, *FAZ* und *Welt* ähneln. Sie fokussieren auf die Aushandlung des Verhältnisses der Abgebildeten zu ihren jeweiligen sozialen Gegenübern.

4.2.3 Die *Welt*: ein flexibler Gruß



Bild 4.24: Welt, Quelle: Martin Lengemann, aus: *Die Welt*, 28.9.2009, S. 3.
(in Farbe Bild A.4 auf Seite 298)

Das ebenfalls am 28.9.2009 veröffentlichte Bild (4.24) zeigt die gleiche Bühnensituation wie in der *SZ* und *FAZ*. Im Gegensatz zu diesen ist Westerwelle hier als Brustbild links vorne im Bild zu sehen. Die Bannerträgerin steht schräg hinter ihm und zudem ist der FDP-Ehrenvorsitzende

Hans-Dietrich Genscher in der rechten Bildecke zu erkennen. Von ihm ist nur der Kopf und der rechte Teil des Oberkörpers zu sehen und er erscheint ganz rechts, ein wenig nach hinten versetzt. Hinter ihm ist zudem der angeschnittene Kopf einer weiteren Person zu erkennen. Im Unterschied zu den vorherigen Bildern ist die Szene aus einer deutlichen Aufsicht aufgenommen. Die *Planimetrie* verweist auf die ansteigend-fallende Dynamik des Bildes (Bild 4.25).



Bild 4.25: Welt, Planimetrie
(e. E.)

Sie erfasst die zentralen Bildelemente, die nach oben gerichtete Hand und das nach links ansteigende Banner. Die *Choreographie der Szenerie* ist homolog zur planimetrischen Fokussierung auf eine zugleich aktive wie passive Interaktion. Westerwelle hat lächelnd die Hand zum Gruß erhoben und schaut freundlich direkt nach oben in die Kamera. Diese aktive Ausrichtung wird durch den Kontrast des aufgrund der Perspektive der Aufnahme auf ihn herab fallenden Blick der Frau sowie den nach unten geneigten Kopf Genschers verstärkt, womit ein ikonischer Gegensatz entsteht. Im Gegensatz zu der zentralen Gestaltungsweise Westerwelles in den anderen Bildern verschwimmt dieser in der *Welt* mit dem restlichen Bühnenpersonal, bzw. geht zwischen ihnen unter, was auch das Alleinstellungsmerkmal seiner Person und der Grußgebärde zurücknimmt. Es ist

„seine Partei“, die ihn hier in seinem Auftritt unterstützt. Nicht nur die Bannerträgerin bzw. sein auf das Banner gesetzter Namenszug haben eine kompositorische Funktion inne, sondern „mit von der Partie“ ist auch eine der historisch bedeutsamsten Persönlichkeiten der FDP, der ehemalige und langjährige Innen- und Außenminister Genscher, wenn dieser auch wie unbeteiligt an der Gruß-Szene wirkt.

Das in der *Welt* erschienene Bild ist im Vergleich zu den anderen sehr stark beschnitten worden und zeigt einen sehr kleinen Ausschnitt der ursprünglichen Fotografie von Martin Lengemann⁸⁰ (Bild 4.27)⁸¹.



Bild 4.26: Welt



Bild 4.27: Martin Lengemann

⁸⁰ Martin Lengemann arbeitet u.a. im Auftrag der Axel Springer Zeitungsgruppe Berlin (Die Welt, Welt am Sonntag, Welt Kompakt, Welt Aktuell und Berliner Morgenpost).

⁸¹ Dieses Bild erschien einspaltig und ist das kleinste der untersuchten Bilder, weshalb es hier nicht größer gezeigt werden kann. Es ist unter einem sechsspaltigen, die Zeitungsseite komplett ausfüllenden Bild rechts in der fünften Spalte abgedruckt. Ihm steht links (in der zweiten Spalte) ein Bild von Merkel gegenüber, in welchem sie auch nach oben gerichtet winkt, allerdings allein und vor einem einfarbig-blauen Hintergrund. Auch dieser Kontrast markiert den verschwommenen Eindruck Westerwelles. Auf diesen möglichen Vergleich, der das Layout der Zeitungsseite bzw. die Materialität des Bildes stärker berücksichtigen würde, wird im Rahmen der Arbeit nicht weiter eingegangen.

Durch den Zuschnitt wird die diffuse, dunkle Masse, die etwa Zweidrittel des Bildes einnimmt, abgetrennt und der Fokus auf die Grußszene gelenkt. Jene wird im Bild stark ‚herangeholt‘ und Westerwelle erscheint wesentlich näher. Dadurch wird der Abstand zwischen den Akteur*innen deutlicher, wenn auch nicht so markant wie in der *SZ* und die Szene ist im Kontrast dazu durch den direkten Blick Westerwelles deutlicher am Publikum orientiert. Der Politiker ist durch den Zuschnitt stärker im Fokus, allerdings nimmt er nicht so eindeutig den erkennbaren Bildraum ein wie in der *FAZ* und *SZ*.

Der *modus operandi* der *Welt* verweist auf eine flexible Gestaltungsweise der Körper. Westerwelle ist einerseits durch die Gruß-Gebärde hervorgehoben, andererseits wird (im Vergleich zur *FAZ* und *SZ*) noch deutlicher sein Verhaftet-Sein im sozialen Raum der Parteibühne markiert. Homolog dazu dokumentiert sich im sehr starken Zuschnitt eine als äußerst flexibel zu bezeichnenden Verwendung der ursprünglichen Fotografie ⁸² eine Orientierung an *Flexibilität*.

4.2.4 Die *Bild*: der Gruß als Triumph

Als letzter Kontrast wird nun das ebenfalls am Tag nach der Wahl publizierte Bild aus der *Bildzeitung* hinzugezogen, welches genauso wie die *taz* den Körper an den Bildrahmen bindet (Bild 4.28). Westerwelle ist hier beinahe mittig verortet und aus einer geringeren Untersicht wie in der *SZ* und der *FAZ* zu sehen.

⁸² Inwiefern die im Auftrag für die jeweiligen Tageszeitungen produzierten Fotos redaktionell bearbeitet werden, also beispielsweise ein starker Zuschnitt vorgenommen wird, wird von Medium zu Medium unterschiedlich gehandhabt. So changieren die Perspektiven der Fotoredaktionen darin, Fotografien als Bildmaterial, das wie von der Redaktion gewünscht zugeschnitten werden kann, zu betrachten oder als Autorenbilder, die nicht weiter bearbeitet werden.



Bild 4.28: BILD, Quelle: Jens Wolf/DPA, aus: Bildzeitung, 28.9.2009, S. 3 (in Farbe Bild A.5 auf Seite 299)

Das Bild zeigt am oberen Rand einen weißen, auf schwarzen Grund verlaufenden Schriftzug. Der Schwarz im Hintergrund wird durch den oberen Rand der schwarzen Aufhängung der Bühnenwand gebildet, der damit zum Untergrund für den Schriftzug verlängert worden ist. Auf diese Weise gehen Westerwelles Fingerspitzen in die Bildüberschrift über. Im deutlichen Kontrast zu den vier anderen Bildern hat Westerwelle hier beide Arme erhoben. Diese markieren die *Planimetrie*, die mit der szenischen Choreographie zusammenfällt, indem der Oberkörper ein ‚V‘ bildet (Bild 4.29)⁸³.

⁸³ Wie sich im weiteren Verlauf der Arbeit noch mehrfach zeigen wird, ist die Übereinstimmung von Planimetrie und szenischer Choreographie typisch für nahen Aufnahmen von Körpern, da dann meist die gesamte Bildkomposition strukturieren.



Bild 4.29: BILD, Planimetrie (e. E.)

Auffällig ist die Verbindung der vom Mittelpunkt der unteren Bildkante abgehenden Diagonalen in die je rechte und linke obere Bildecke. Links läuft diese ‚nur‘ bis in die Ecke des eigentlichen Bildes, auf der rechten Seiten hingegen bis in die Ecke des Schriftzugs. Dadurch wird die Körperlichkeit Westerwelles einerseits mit dem inneren, fotografischen Bildrahmen sowie andererseits mit dem äußeren, neu kreierte Rahmen verbunden und darin festgesetzt. Dies markiert, ähnlich wie in der *taz*, die Verbindung des Körperbildes mit der Rahmung des Bildes. Dies wird nicht, wie in der *taz*, allein durch einen Zuschnitt erreicht, sondern in das Bild wird modulierend eingegriffen, indem der obere, schwarze Rand des Bildes in die Überschrift übergeht, die die Fotografie gewissermaßen verlängert.

Westerwelle tritt mit raum(er)greifender Gestik auf. Er lächelt freundlich und hat den Kopf leicht nach links geneigt und schaut ebenfalls in diese Richtung leicht nach oben. Außerdem hat er die Arme hoch erhoben. In der linken, oberen Ecke setzen sich die Fingerspitzen des rechten Arms vor dem schwarzen Grund ab. Dieser korrespondiert mit dem überwiegend in gelb gehaltenen Schriftzug am unteren Bildende. (Es ist im gleichen Stil wie das Banner gelayoutet, welches hier nur im Hintergrund zu sehen

ist.) Auch von diesem setzt sich der Oberkörper Westerwelle mit dem zugeknöpften Jackett deutlich ab. Zudem ist sein Arm rechts direkt und zu einem Großteil vor dem Gesicht Rainer Brüderles, der erst auf den zweiten Blick zu erkennen ist. Dies stärkt den Effekt des herausgehobenen Körpers. So hat Westerwelle einerseits die kaum erkennbare, im Hintergrund dicht stehende Masse hinter sich und zugleich überragt er diese. Eine weitere Übergegensätzlichkeit zeigt sich in der offenen Körperhaltung mit den sichtbaren Handinnenflächen in Kontrast zum zugeknöpften Jackett, das durch die Körperhaltung am Hals sehr eng zuläuft und ihn zu ‚tragen‘ scheint. Er wird gestalterisch zum Star hervorgehoben.

Auch dieses Bild ist zugeschnitten, so dass in der Rahmung der *Bild* die Komposition insbesondere durch die Körperlichkeit Westerwelles geformt wird (Bild 4.31).



Bild 4.30: Bild



Bild 4.31: DPA⁸⁴

Die bereits im Ausgangsbild (Bild 4.31) angelegte, markante Stellung Westerwelles wird durch den Zuschnitt an allen Bildseiten gesteigert. Oben wird die Bühnenkonstruktion auf die Schlaufen, die die blaue Wand tragen reduziert und die Lücken zwischen diesen schwarz eingefärbt. Das

⁸⁴ Es handelt sich hier um die nicht beschnittene Version der Nachrichtenagentur DPA, Quelle: picture alliance/DPA/Jens Wolf, aus: <http://www.n-tv.de/mediathek/bilderserien/politik/Der-Niedergang-einer-Partei-article11448286.html>, letzter Zugriff: 24.11.2015.

Rednerpult wird so beschnitten, dass nur der Schriftzug zu sehen ist. Außerdem wird bekanntes Parteipersonal, Hans-Dietrich Genscher und Sabine Leutheusser-Schnarrenberger, die sich auf einer Höhe mit Westerwelle befinden, abgeschnitten.

Durch den Blick, der durch seine Fokussierung im Vergleich zur *taz* stärker über die Betrachtenden hinwegzugehen scheint, sowie durch die Gestaltung der Körperlichkeit zum Victory-Zeichen wird in der *Bild* Westerwelles Triumph markiert. Durch dessen Anordnung am teilweise bearbeiteten bzw. neu kreierten Bildrahmen schafft der *modus operandi* der Gestalter*innen hier eine eigene ‚Bild-Wirklichkeit‘. In der Gestaltung ist weniger der erkennbare Raum der Parteibühne relevant als vielmehr die Performanz des Politikers, der die Anderen überragt. Die Steigerung dieser Performanz in Zuschnitt und modulierender Neu-Rahmung kann als Orientierung der Zeitung an *Überordnung* gefasst werden. Die beidseitig erhobenen Arme steigern die Facette des Winkens zu einem Publikum und eine damit verbundene Einnahme des sozialen Raums und verweisen stärker als in den anderen Zeitungen auf den Gruß als rhetorische Fokussierung von Aufmerksamkeit, wie es im ersten Cluster für einer Imperator in der Antike als charakteristisch herausgearbeitet worden ist (siehe Bild 4.12 auf Seite 81).

4.3 Das publizierte Bild als sozial gestaltetes Produkt: ästhetisches Agieren

Bis das Pressebild eines Politikers in einer Tageszeitung erscheint, durchläuft es einen mehrstufigen Prozess, was ich bereits in Abschnitt 3.4 dargelegt habe. Dieser umfasst die erste Auswahl der Fotografie durch die Pressefotograf*innen und die Nachrichtenagenturen sowie die Selektion in den Zeitungsredaktionen. Durch die Rekonstruktion der ersten fünf Bilder des Samples konnte gezeigt werden, dass die Bildgestaltung der Medien neben der Auswahl der Bilder auch deren nachfotografische Bearbeitung in Zuschnitt (alle) und Modulation (*Bild*) umfasst. Weiterhin wurde herausgearbeitet, dass zwei Ebenen die Bedeutung der Bilder wesentlich prägen. Dies ist einerseits die Ebene der abgebildeten Interaktion und andererseits

die der ikonische Gestaltung der Elemente in der Bildfläche bzw. innerhalb des Rahmens. Somit wird in der Veröffentlichung einer Pressefotografie nicht nur der Politiker abgebildet, sondern durch die Gestaltungsleistung der Bildproduzent*innen ein spezifisches (Körper-)Bild von diesem publik gemacht.

Bildgestaltung als ästhetisches Agieren

Die Gestaltung in den Tageszeitungen vollzieht sich in verschiedenen Dimensionen. Einerseits wird (meist) aus einer Vielzahl von angebotenen Pressefotografien ein spezifischer Augenblick ausgewählt. Im vorliegenden Fallvergleich wurde die gewählte Fotografie dann in allen Redaktionen noch bearbeitet und in unterschiedlich starker Weise zugeschnitten. Außerdem kann, wie in der *Bild* geschehen, eine Modulation der Fotografie vorgenommen werden. Durch die Auswahl und die weiteren gestalterischen Eingriffe wird das von der Nachrichtenagentur angebotene Sujet (neu) gerahmt. Die Praxis der Bildgestaltung in Auswahl, Zuschnitt und Modulation der Bilder möchte ich als *ästhetisches Agieren* der Tageszeitungen fassen.

Auf je unterschiedliche Weise werden die Körper der Personen ikonisch kontextuiert. Dies geschieht durch die Gestaltung ihrer Bezüge auf die jeweiligen Gegenüber. Im Bild wird eine spezifische Relation der Körper zur gesamten Bildfläche bzw. zum Rahmen gestaltet. Das *ästhetische Agieren* basiert auf der Gestaltung des Bildes, die das ausgewählte Bild entsprechend der eigenen Perspektive bearbeitet. Wahl und Gestaltung bzw. (Neu-)Rahmung eines Bildes können in Anlehnung an Boehms Begriff der ‚ikonischen Differenz‘ (Boehm 2006[1994], vgl. auch Abschnitt 2.2.2) als ‚ikonische Differenzierungsleistung‘ beschrieben werden. ‚Ikonisches Differenzieren‘ ist ein gestalterisches Agieren, das nicht allein auf der ästhetischen Ebene agiert, sondern es basiert auf der Zuschreibung sozialer Bedeutung durch die Gewichtung der Bildelemente (vgl. auch Kapitel 6 und 7). Das gewählte und gestaltete Bild entspricht der Perspektive der Abbildenden. Durch die Veröffentlichung wird ihre spezifische Sichtweise auf das soziale Geschehen zum Ausdruck gebracht.

Weiterhin wird in den veröffentlichten Körperbildern die Beziehung von Abgebildeten und Abbildenden sichtbar bzw. in welchem Verhältnis diese zueinander stehen. Westerwelle tritt in einem eigens dafür vorbereiteten, ausgeleuchteten Setting (Nachrichtenstudio/Wahlparty-Bühne) am

Wahlabend vor das Publikum und/oder die Kameras. Damit steht eine bühnenhafte Ästhetik bereits fest, deren atmosphärisches Setting die Aufnahmемöglichkeiten der Fotograf*innen bestimmen. Die Fotograf*innen und die Zeitungen greifen im Rahmen dieses Settings einen aus ihrer Perspektive besonderen Augenblick heraus. Gewählt wird eine *grüßende Gebärde*. Diese kann, wie im Falle der Bilder bei der FDP-Wahlparty, direkt an ein Publikum vor Ort gerichtet sein (*SZ/FAZ/Welt/Bild*). Sie kann aber auch ‚nur‘ den Pressefotograf*innen gelten (*taz*) und ist dann in vermittelter Weise an die (antizipierten) Betrachter*innen gerichtet.

Was dokumentiert sich nun in den Gestaltungsleistungen der Tageszeitungen über das Verhältnis von Politik und Medien? Durch die Wahl eines typischen Grußbildes, dass in seiner je spezifischen Gestaltungsweise vom *common sense* abweicht, wird deutlich, dass sich die Tageszeitungen alle an der Abbildfunktion des Fotografischen orientieren, nämlich einen grüßenden Politiker zu zeigen. Darauf wird in Kapitel 6 näher eingegangen. Das Grußbild verweist auf das gesellschaftliche Verhältnis von Politik und Medien. Es ist eine besonders verdichtete Gestaltungsweise eines sozialen Rituals, das im öffentlichen Raum praktiziert wird. Die Art, wie hier sozial Kontakt aufgenommen wird, geschieht mittels einer distanzierten Gebärde, die auf einen physischen Abstand der an der Interaktion Beteiligten verweist. Mit dem Gruß per Wink sind nicht die Fotograf*innen, die dicht an der Person dran sind, gemeint – denn sie würde man in dieser interaktionalen Nähe nicht auf diese Weise grüßen – sondern das entferntere Publikum vor Ort sowie die antizipierte, also mediale Öffentlichkeit. So gibt es keinen sichtbaren Blickkontakt mit dem ‚unmittelbaren Gegenüber‘ Fotograf*in, sondern lediglich einen unspezifischem, an viele gerichteten Blick bzw. wenn direkt in die Kamera geschaut wird, dann aus großem Abstand (*Welt*). Die Nähe der Fotograf*innen zu Westerwelle, die durch die Tageszeitungen unterschiedlich gesteigert wird, verweist auf eine Distanz von Abgebildeten und Abbildenden. So scheint das öffentliche Verhältnis von Politik und Medien von einer übergegensätzlichen Nähe und Distanz geprägt zu sein.

Damit diese ersten Ergebnisse nicht auf der Ebene der fallspezifischen Besonderheit des konventionalisierten Bildgrußes (mit seiner langen historischen Tradition) verbleiben, werden im nächsten Kapitel zwei weitere

Bildvergleiche vorgenommen, die je eine andere soziale Situation in den Blick nehmen. Im ersten Fallvergleich sind je zwei Politiker*innen zu sehen, die direkt auf die Kameras ausgerichtet sind (5.1) und im zweiten Beispiel wird der Blick einer Politikerin auf ihr politisches Gegenüber gezeigt (5.2).

5 Empirische Analyse II: Zur Differenz sozialer Interaktionen in (Presse-)Bildern

Im ersten Empirie-Kapitel der Arbeit habe ich gezeigt, wie die Fotografie eines Politikers bzw. sein Körper je unterschiedlich gestaltet werden kann. Die Gruß-Gebärde wird von den Tageszeitungen auf verschiedene Weise ‚in Szene gesetzt‘. Durch die Bildvergleiche konnte ich erste Aspekte der gestalterischen Orientierungen der Tageszeitungen herausarbeiten. Die Gestaltung eines ‚Grußbildes‘ verweist zudem auf das ‚öffentliche‘ Verhältnis von Politik und Medien, das von einer gleichzeitigen Nähe und Distanz geprägt zu sein scheint.

*Um die Ergebnisse des ersten Fallvergleichs weiter zu validieren und eine empirische Grundlage für die Generalisierung der Ergebnisse in Kapitel 6 zu erhalten, werde ich im folgenden Kapitel zwei weitere Fallvergleiche durchführen. Die Bilder zeigen zwei andere soziale Situationen. Zunächst erfolgt die Kontrastierung von Sujets, in welchen zwei Politiker*innen sich unmittelbar auf die Kameras beziehen (5.1). Im letzten Fallvergleich wird der auf das politische Gegenüber gerichtete Blick einer Politikerin analysiert (5.2).*

*Die Darstellung der Ergebnisse verläuft, ebenso wie im 4. Kapitel, entlang der vorgenommenen Bildvergleiche. Diese führen von den sampleinternen zu -externen Vergleichen. Der Fokus der Analyse liegt auf der Rekonstruktion der gestalterischen Orientierungen der Tageszeitungen, indem auch das Verhältnis von Presse und Politik zum Ausdruck kommt. Um dieses Verhältnis vertiefender auszuarbeiten, wird nach dem letzten Vergleich ein fallübergreifender Vergleich mit Hochzeitsbildern durchgeführt. Er kontrastiert die Pressebilder mit Fotografien von Hochzeiten, die von Hochzeitsfotograf*in sowie von geladenen Gästen erstellt worden sind. Es*

*zeigt sich, dass sich die Aufnahmeweisen der beauftragten und der privat agierenden Fotograf*innen unterscheiden. Dabei ist das Verhältnis von Hochzeitsfotograf*in und Brautpaar ist ähnlich distanziert wie das öffentliche Verhältnis von Medien und Politik, dagegen stehen sich Hochzeitspaar und Gäste nahe(5.3).*

5.1 Zwei Politiker*innen vor den Kameras

Für den zweiten Fallvergleich werden Bilder herangezogen, in denen die Abgebildeten direkt auf die Kameras vor ihnen bezogen sind. Die Bilder zeigen somit je nah aufgenommene, frontale Figurenaufstellungen von zwei Politiker*innen (vgl. zur folgenden Analyse auch Kanter 2015 sowie Kanter 2016). In den ersten drei Beispielen in *FAZ*, *SZ* und *Welt* werden die Akteur*innen von den Medien als (künftige) Koalitionspartner*innen gestaltet, dagegen erscheinen sie in den letzten beiden Bildern in *taz* und *Bild* als (bereits) feststehendes ‚Regierungspaar‘. *FAZ*, *SZ* und *Welt* unterscheiden sich von *taz* und *Bild* darin, die in Bewegung dargestellten Körper in einem erkennbaren Bildraum zu gestalten. Dagegen befinden sich die Körper in *taz* und *Bild* vor einem unmarkierten Hintergrund. Aus der unterschiedlichen Relationierung der Körper zur Bildfläche resultiert auch die begriffliche Differenzierung der Körperbilder. Während *FAZ*, *SZ* und *Welt* *dynamische Körperbilder* gestalten (5.1.1), erscheinen die Politiker*innen in *taz* und *Bild* als *statische Körperbilder* (5.1.2).

5.1.1 *Dynamische Körperbilder in FAZ, SZ und Welt*

Zunächst werden die drei Bilder aus der *FAZ*, *SZ* und *Welt* interpretiert. Sie stellen Variationen der gleichen sozialen Situation dar. Als Einstieg wird das Bild aus der *FAZ* rekonstruiert, das die *SZ* in einer zugeschnittenen Variante veröffentlicht hat. Dagegen wählt die *Welt* ein anderes Sujet der Szenerie. Im Anschluss an den sampleinternen Vergleich erfolgt der mittelbare Vergleich in zwei Clustern, der vertiefender herausarbeitet, was in der Dynamik der Bildkörper im Raum zum Ausdruck kommt.

Die Orientierung der FAZ an einer hierarchisierenden Gestaltung

Das Bild in der *FAZ* ist in der von der Nachrichtenagentur angebotenen Version, also nicht beschnitten, abgedruckt worden (Bild 5.1).



Bild 5.1: FAZ, Quelle: Wolfgang Rattay/Reuters, aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S. 3 (in Farbe Bild A.6 auf Seite 300)

In der Fotografie sind zwei Personen mit ihren ganzen Körpern von vorne zu sehen.⁸⁵ Der vordere Fuß der linken Figur ist beinahe aufgesetzt, ihr rechter Arm zeigt nach vorne. Sie hat eine breitere Schrittstellung als die rechte Figur. Deren vorderer Fuß ist angehoben und die linke Hand berührt beinahe das rechte der zwei Geländer, zwischen denen beide hindurchgehen.

Im Vordergrund ist in der rechten unteren Bildecke der Abschnitt eines aus hellem Metall geformten Geländers zu sehen. Dessen Handlauf führt in einem ovalen Schwung nach links in den Mittelgrund des Bildes hinein. Das Geländer ist in der Bildecke nur im Anschnitt zu sehen, zur Mitte

⁸⁵ Wie bereits im ersten Empiriekapitel wird nur von diesem ersten Bild, an dem sich der gesamte Fallvergleich aufspannt, eine ausführliche vorikonographische Beschreibung dargelegt.

des Bildes hin ist es komplett sichtbar. Rechts vom hintersten Posten knickt der Handlauf ab und das Geländer wird zu einem Treppengeländer. Unterhalb der untersten Querstrebe dieses Pfostens werden zwei aus hellgrauen Steinen geformte Stufenabschnitte sichtbar. Aus der linken unteren Bildecke verläuft in einem runden Schwung ein Geländer aus dem gleichen Material nach rechts in den Mittelgrund hinein. Von diesem ist der vorderste Pfosten beinahe komplett und der hintere, der das Geländer abschließt, vollständig zu sehen. Auf der linken Bildseite geht das Geländer in eine Metallkonstruktion mit einer Ablagefläche über. Zwischen den Querpfosten sind ganz leichte Schatten der Geländerstreben zu sehen vor einer weißen, mit kleinen Vorsprüngen durchsetzten Wand.

Im Raum zwischen den beiden Geländern, die etwa je ein Drittel der unteren Bildhälfte einnehmen, sind zwei Personen als Ganzfiguren im Übergang von Mittel- zu Vordergrund zu sehen. Das Licht fällt von links und rechts auf die beiden. Diese werfen sehr leichte Schatten auf den Boden. Die Person links trägt schwarze Lederschuhe mit leichtem Absatz und eine schwarze Hose mit einer Falte am rechten Unterschenkel, die in einer Ausbeulung nach links unten ausschlägt. Darüber trägt sie einen zugeknöpften, lila farbigen Blazer, dessen linke Schulter sowie ein großer Bereich des rechten Oberkörpers ist leicht beleuchtet. Im Ausschnitt zwischen dem Kragen wird weißer Stoff sowie eine silberne Kette sichtbar. Die Person hat eine helle Gesichtsfarbe und trägt ihre dunkelblonden Haare zur mittellangen Kurzhaarfrisur geschnitten. Sie ist nicht ganz von vorne zu sehen, ihr Körper zeigt eine leichte Wendung hin zu einer Dreiviertel-Ansicht, die linke Schulter ist leicht vor der rechten. Der Kopf ist nach rechts gedreht, etwas weiter als der Körper, so dass das Gesicht fast vollständig zu sehen ist. Das linke Ohr ist deutlicher als das rechte zu erkennen. Die Augen sind geöffnet und der Blick geht rechts an der Betrachterin vorbei, ihre Mundwinkel sind leicht angehoben, wodurch sich leichte Grübchen bilden. Ihr rechter Arm zeigt leicht nach vorne vom Körper weg, insbesondere der Unterarm ragt nach schräg links unten wie auch die Hand. Deren Daumen folgt der Bewegungsrichtung des Körpers nach vorne links, die übrigen Finger sind leicht geknickt und in Richtung Oberschenkel geformt. Der linke Arm befindet sich seitlich von ihrem Körper und fällt nach unten. Die linke Hand ist locker, die Finger hängen ebenfalls nach unten. Die leicht angehobene, linke Fußspitze ist direkt von vorne zu sehen. Das linke Bein

führt leicht schräg nach rechts oben und ist beinahe voll gestreckt. Das rechte Bein ist im Abstand einer Schrittlänge hinter dem linken. Dessen Fuß ist seitlich von schräg oben zu sehen. Der Vorderfuß, der den Boden berührt, ist deutlich zu erkennen. Das Bein führt von rechts unten leicht schräg nach links oben.

Eine Schulterbreite neben der Person befindet sich die zweite Person im Bild. Sie trägt schwarze Lederschuhe, einen Anzug mit zugeknöpftem Jackett und hellblauer Krawatte auf weißem Hemd sowie eine randlose Brille. Sie ist knapp einen Kopf größer als die andere Person und hat den Kopf geradeaus gerichtet. Der Blick geht nach vorne, leicht rechts an der Betrachterin vorbei. Im hellhäutigen Gesicht ist der Mund geschlossen und die Mundwinkel sind ein wenig angezogen, leichte Grübchen sind sichtbar. Der Kopf ist von vorne aufgenommen, der Körper ist etwas mehr in Richtung Dreiviertel-Ansicht zu sehen, die rechte Schulter ist etwas hinter der linken. Vom aufgerichteten Oberkörper gehen beide Arme etwas nach hinten weg und hängen ebenfalls nach unten. Vor allem im linken Schulterbereich spannt sich das Jackett und schlägt Falten, der rechte Saum fällt nach unten, der linke ist leicht angehoben. Die rechte Hand berührt mit der Kante des Daumens das Jackett und mit der Spitze des Zeigefingers die Anzughose. Der linke Arm ist etwas mehr vom Körper abgesetzt, die linke Hand ist von vorne zu sehen. Die Finger sind an den Knöcheln abgeknickt, die Fingerspitzen und je zweiten Fingerglieder sind nicht sichtbar. Kleiner- und Ringfinger sind vom Geländerabschluss verdeckt. Das linke Bein ist von vorne zu sehen, die Schuhspitze ist so weit angehoben, dass die Schuhsohle zu sehen ist. Das Bein verdeckt beinahe den rechten Unterschenkel und den Fuß des rechten Beines, nur ein ganz kleiner Teil des rechtens Vorderschuhs ist zu erkennen. Beide Personen laufen auf einem hellgrauen, einfarbigen Fußboden, der etwa auf Höhe des Saums des Blazers der Frau in eine dunkelweiße Wand im Hintergrund übergeht. Zwischen Boden und Rückwand ist teilweise eine schmale Fußleiste zu erkennen, die sich dunkel von der Wand absetzt.

Im linken Bilddrittel sind etwa in der Bildmitte und im hinteren Mittelgrund zwei Ledersessel von vorne zu erkennen, die vom Geländer zum Teil verdeckt werden. Von einem Dritten ist nur die Lehne von hinten zu sehen. Hinter dieser Lehne ragt ein schmales Baumstämmchen mit

buschiger, kugelförmiger Krone hervor. Rechts daneben und oberhalb der ledernen Sitzgelegenheiten ist ein hochformatiges Gemälde zu sehen. Es ist mit breitem Pinselstrich in dunklen Tönen gehalten. Auf ihm ist in voller Gemäldehöhe ein schwarz konturierter Akt von hinten in Blau zu sehen mit leichten grau- und orangefarbenen Anklängen auf der linken Hälfte des Körpers. Er steht neben einem grünen Stuhl. Die obere Gemäldehälfte wird von einer Gebirgslandschaft eingenommen, die angeschnitten ein Bild im Bild darstellt. Das Kunstwerk steht auf einem kleinen, hell-weißen Podest wie auch das hoch rechteckige Gemälde in der rechten Bildhälfte daneben, dessen Podest etwas höher ist. Es zeigt ähnlich dunkle Farben mit zum Teil helleren grünen und blauen Bereichen und abstrakte Flächen, die sich längs zum Bild wellenförmig ausbreiten, teilweise aufbäumend. Der Oberkörper der rechten Person ist beinahe mittig vor diesem Gemälde zu sehen. Die Person links befindet sich mit etwa einem Drittel ihres Oberkörpers vor diesem Gemälde, ihr übriger Oberkörper und ihr rechter Arm befinden sich vor dem weißen Hintergrund.

Zur Ikonik zweier frontaler Figuren innerhalb des Bildraums

Die im Bild markierten planimetrischen Linien verweisen auf die Relation von Geländer, Figuren und der übrigen Bildfläche (Bild 5.2).

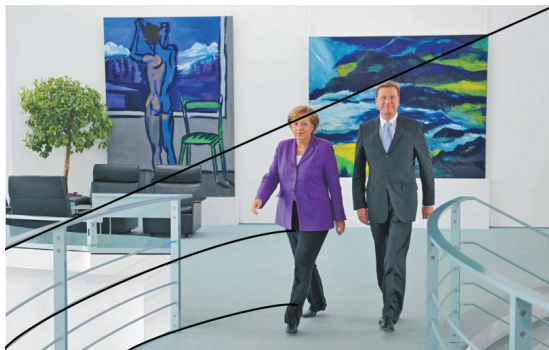


Bild 5.2: FAZ, Planimetrie (e. E.)

Das Geländer verbindet durch seinen Verlauf den Bildvordergrund mit dem Hintergrund und gibt gewissermaßen ‚den Ton im Bild‘ an. Das Geländer strukturiert insbesondere die Bewegungsweise der linken Person, ihren Sog nach vorne, aber auch, wie die rechte Person geht. Darin verdeutlicht sich, woher beide kommen und wohin sie (durch den Verlauf des Geländers) ‚geleitet‘ werden. Es wird ikonisch markiert, dass etwas, hinter dieser Brücke kommt, aber nicht, was es ist.

Die *szenische Choreographie* zeigt auf, dass die linke Person mehr Raum einnimmt als die Figur neben ihr (Bild 5.3). Sie wird außerdem zum Gemälde, das sich hinter ihr befindet, in Relation gesetzt.

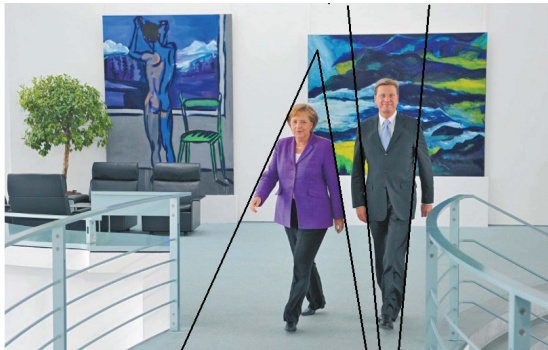


Bild 5.3: FAZ, szenische Choreographie (e. E.)

Sie läuft mit einem sichtbaren Schritt und schwingendem rechten Arm nach vorn. Jener ist planimetrisch betont durch den Bildmittelpunkt, der genau in der Armbeuge liegt. Die Person auf der rechten Seite ist mit ihr auf gleicher Höhe und geht im Vergleich wie ‚mit leicht angezogener Handbremse‘. Die steifen Arme, mit der rechten Hand an der Hosennaht und der linken am Geländer, korrespondieren mit einem zurückgenommenen Oberkörper. Zudem wird die Figur vom strudelnden Gemälde mehr aufgesogen, als dass sie sich von diesem absetzt. Der Blick der linken Person ist fokussiert, ihr Lächeln changiert zwischen kokett und süffisant. Ihre Mimik ist dynamischer als die der rechten Person. Deren Gesichtsausdruck ist indifferent mit einem unbestimmten Blick.

Zur *Ikonographie*: Die beiden seriös gekleideten Politiker*innen Angela Merkel (links) und Guido Westerwelle (rechts) sind hier am 28.9.2009 zu sehen sind. Die Nachrichtenagentur *Reuters* liefert in ihrem Bildtext die Information, dass sich die deutsche Kanzlerin und Vorsitzende der Christlich-Demokratischen Union (CDU) und der Vorsitzende der Freien Demokraten (FDP) im Kanzleramt treffen, um nach der am Tag zuvor gewonnen Bundestagswahl die Verhandlungen des Koalitionsvertrags aufzunehmen. Das Bild ist am 29.9.2009 in der *FAZ* auf der Seite 3 erschienen.

Das Sujet ist am gleichen Tag in einem anderen Zuschnitt⁸⁶ von der *Süddeutschen Zeitung* als Titelbild veröffentlicht worden (Bild 5.5).



Bild 5.4: FAZ



Bild 5.5: SZ⁸⁷

Durch einen Zuschnitt, der das Geländer beinahe ‚kappt‘, ändert sich die Szene, insbesondere das Verhältnis der Körper zueinander und zum Bildraum.

Merkel ist auch im *SZ*-Bild fokussiert, sie hebt sich vom weißen Hintergrund noch deutlicher ab als in der *FAZ*, da die Weißfläche hinter ihr markanter wird. Dies ist Teil der planimetrischen Komposition, die durch eine senkrechte Linie aufgezeigt werden kann. Sie verläuft entlang der rechten Kante des linken Gemäldes sowie des Podestes und hebt damit die Bedeutung des Aktbildes hervor (Bild 5.6).

⁸⁶ Es wird in der empirischen Analyse keine Kompositionsvariation durch die Autorin durchgeführt, da der Zuschnitt bereits eine solche darstellt.

⁸⁷ Quelle: Reuters/Wolfgang Rattay, aus: *Süddeutsche Zeitung*, 29.9.2009, S. 1. (in Farbe Bild A.7 auf Seite 300).



Bild 5.6: SZ, Planimetrie (e. E.)

Eine weitere planimetrische Linie verläuft parallel zu und über dem (im Vergleich zum *FAZ*-Bild) nun kürzeren Abschnitt des Handlaufs des Geländers auf der linken Seite und verbindet die Köpfe. Durch den Zuschnitt wird der Abstand zwischen beiden Figuren markanter. Zugleich werden sie deutlicher in Relation zum Aktbild gebracht und auch dadurch in ihren Dynamiken zurückgenommen. Westerwelles Hexis erscheint noch etwas steifer als in der *FAZ*, vor allem durch den Kontrast zu dem nun deutlicher erscheinenden Akt, der die Arme oben hält. Dadurch, dass der Zuschnitt näher an die Abgebildeten herangeht, fällt der Abstand zwischen den beiden mehr ins Gewicht, sie treten deutlicher als einzelne Figuren nebeneinander auf.

Hinzukommen zwei waagerechte Linien, die Bildaufbau und Perspektivität zusammenbringen (Bild 5.7).



Bild 5.7: SZ, Perspektivität, (e. E.)

Es sind die Bildmittelwaagrechte sowie die Horizontlinie, die im Verhältnis des *goldenen Schnitts* verläuft⁸⁸. Beide Linien befinden sich auf Höhe der Nasen von Merkel und Westerwelle. Damit werden deren Augenpartien fokussiert bzw. die Figuren in ihrer ikonischen Bedeutung ähnlicher gewichtet. Sie befinden sich beinahe auf Augenhöhe mit den Betrachtenden, Westerwelle eine Nuance darüber, Merkel etwas darunter. Das Bild changiert damit zwischen einer Zentrierung auf Merkel einerseits und einer Ausgewogenheit zwischen den eigenständig auftretenden PolitikerInnen andererseits. Außerdem verweist eine weitere planimetrische Fokussierung auf Merckels Relationierung zu den als männlich erscheinenden Figuren des Bildes. Sie kann durch die verängerte Linie des Verlaufs des rechten Geländers angezeigt werden, die an Merckels Kopf entlang zum Kopf bzw. den Händen des Aktes führt, der sich die Haare zurückreht. Hier wird eine genderspezifische Komponente des Bildes angedeutet und die heteronormativen Geschlechterverhältnisse werden umgekehrt, Merkel führt, eingerahmt von männlichen Figuren.

⁸⁸ Der *Goldene Schnitt* ist ein ausgewogenes Verhältnis einzelner Bildelemente zueinander. Die Berechnung des goldenen Schnitts erfolgte hier mit dem Bildbearbeitungsprogramm *Gimp*, das sowohl die Aufteilung im Goldenen Schnitt nach rechts und nach links hin vornimmt, d.h. das Teilungsverhältnis wird entweder mit 2:1 (‘rechter’ GS) oder 1:2 (‘linker’ GS) angegeben.

Dieser erste Kontrast zeigt eine zentrale Gemeinsamkeit in den Gestaltungsweisen von *FAZ* und *SZ*. Die Körper der Politiker*innen werden als *dynamische Körperbilder* gestaltet. Darin zeigt sich folgender Unterschied: Merkel ist in der *FAZ* (siehe Bild 5.1 auf Seite 113) als die im Raum beweglichere Figur hervorgehoben. Dagegen ist ihre Position im Titelbild der *SZ* (siehe Bild 5.5 auf Seite 118) weniger exponiert gestaltet, allerdings setzt sie sich weiter von Westerwelle ab. Insgesamt ist die Räumlichkeit in der *SZ* nicht so markant.

Die Orientierung der FAZ an einer hierarchisierenden Gestaltung

In der *FAZ* (siehe Bild 5.1 auf Seite 113) strebt Merkel zwischen den Geländern nach vorn/zum Bildzentrum und ist aktiver (gestaltet). Ihr Ausdruck verstärkt sich durch die im Kontrast dazu gefrorene Gestik und Mimik Westerwelles. Dessen steife Weise im Gehen wird durch den Aufnahmepunkt ikonisch verdichtet. Es wird eine übergegensätzliche Positionierung seines Körpers in Relation zum Gemälde hinter ihm erzeugt: Einerseits setzt sich dieser räumlich betrachtet vom Gemälde ab, andererseits wird er in der zweidimensionalen Fläche genau mittig vor diesem platziert und damit im Bild festgesetzt. Hinzukommt, dass Merkel sich deutlich vom weißen Hintergrund abhebt. Homolog dazu setzt sie sich von Westerwelle direkt ab, was durch ihre linke Schulter markiert wird, diese ist zwar nur eine Nuance, aber doch merklich vor seinem Oberkörper. Westerwelle kommt nicht voran und gleichzeitig weist Merkel ihm die Richtung. Simultan dazu ist ihr Körper auf uneindeutige Weise ausgerichtet: Während ihr Oberkörper eine Richtung anzeigt, weicht ihr Kopf, bzw. Blick von dieser ab. Ihr Schritt ist tänzelnd, in ihrer Stellung zeigen die Füße in unterschiedliche Richtungen. Damit zeigt Merkel eine dynamische Wendigkeit innerhalb einer markanten Räumlichkeit.

Der *modus operandi* der *FAZ* äußert sich darin, wie sich die CDU/CSU-Vorsitzende einen Tag nach der gewonnenen Wahl als führende Person aufführt und simultan dazu aufgeführt wird. Die Dominanz von Merkels Körper konstituiert ihre Autorität. Diese verschafft sie sich in der sozialen Situation selbst, was im Bild abgebildet ist, indem sie schnellen Schrittes an Westerwelle entlang geht. Gleichzeitig geschieht die Zuschreibung von Autorität performativ auf ikonische Weise, indem genau dieser Moment abgeblendet und dieses Bild unter vielen ausgewählt wird. In diesem Zu-

sammentreffen der zukünftigen Koalitionspartner*innen kurz nach der Wahl wird eine spezifische Perspektive auf Führung im Kanzleramt zum Ausdruck gebracht. In der Art und Weise, wie die Beziehung der Akteur*innen zueinander gestaltet ist, werden Rangordnungen zum Ausdruck gebracht, Merkel wird in ihrer Aktivität planimetrisch fokussiert und beide nehmen unterschiedlich viel Raum im Bild ein. Dies verweist auf eine Orientierung an einer *hierarchisierenden Gestaltung*. Merkel wird durch die Veröffentlichung in der *FAZ* erneut zur Kanzlerin ausgewählt und auf diese Weise als solche markiert. Darin vergegenwärtigt sich die Orientierung der Abbildenden in dem, *was sie wie* abbilden. Die Körper werden als führende und geführte dargestellt, in enger Bindung an ein sichtbares Umfeld, das sie umgibt.

Die Orientierung der SZ an Autonomie

Im Kontrast zur *FAZ* ist der sichtbare Raum im *SZ*-Bild (Bild 5.9) weniger wichtig. Durch den Zuschnitt werden die Politiker*innen deutlicher in Bezug zum Akt im linken Gemälde gesetzt und sie treten dadurch sowie durch den Anschnitt ihrer Oberschenkel markanter als einzelne Figuren und in ihrem Bezug zueinander auf (vgl. die durchgezogenen Linien in Bild 5.7 auf Seite 120). Im Zuschnitt fällt deutlicher auf, dass ihre Oberkörper um einen Hauch nicht frontal zur Kamera ausgerichtet sind, auch die Blicke werden nun betont, die ebenfalls knapp an der Kamera vorbeigehen (vgl. die gestrichelten Linien in 5.7 auf Seite 120). Letzteres betont auch, dass sich beide Körper auf Augenhöhe mit den Betrachtenden befinden. Es ergibt sich folgende Spannung im Bild: Die Politiker*innen haben deutlicheren Abstand zueinander und nehmen nicht eindeutig auf eine Kamera Bezug. Durch das Zuschneiden kommen die abbildenden Bildproduzent*innen den abgebildeten Körpern zwar näher, denn es werden auch die Blicke der Politiker*innen deutlicher. Zugleich betont diese Gestaltung die Unmöglichkeit des Augen-Blicks von Abgebildeten und Betrachtenden.

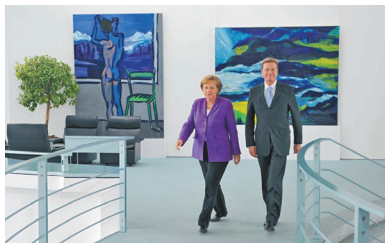


Bild 5.8: FAZ



Bild 5.9: SZ

Dieser Zuschnitt verdeutlicht einen Modus in der Gestaltung, der nicht – wie in der *FAZ* – (Bild 5.8) an Rangordnungen orientiert ist, indem er die Körper fest in den Bildraum ein- und aneinander bindet. Im *SZ*-Bild sind die Körper (Bild 5.9) weniger in den gesamten Bildraum eingebunden, sondern werden unabhängiger von diesem gestaltet und sie stehen in einem deutlicheren Bezug zu den Gemälden. Gleichzeitig wird ihre Distanz zueinander markiert, auch im Kontrast zum Akt. Durch den Zuschnitt, der ihre Blicke betont, die nicht direkt in die Kamera gehen, werden sie von den Gestalter*innen auf ‚Distanz‘ gehalten. Darin verdeutlicht sich ein Umgang mit Körperlichkeit, der die einzelnen Figuren in ihrer Eigenständigkeit markiert. Dies kommt insbesondere im Zuschnitt zum Ausdruck. Im Vergleich zur *FAZ* ist im *SZ*-Bild weniger der sichtbare Raum markiert, indem sich die Körper aufhalten. Vielmehr werden die Körper in ihrer Singularität betont und in einer *autonomeren* Weise gestaltet. Die Art der Relationierung der Körper zueinander und zum figürlichen Akt sowie gegenüber den Betrachtenden geschieht in einem konfrontierend-distanzierenden Modus. In dieser Gestaltung dokumentiert sich eine Orientierung an Autonomie. Gemeint ist damit, dass das Verhältnis zu den Anderen (Körperbild/Akt /Betrachter*innen) so gestaltet, dass diese je voneinander abgegrenzt sind.

Die Orientierung der Welt an Flexibilität

Das Titelbild der *Welt* (Bild 5.10 unten) zeigt einen anderen Moment der sozialen Szenerie im Kanzleramt und ist am gleichen Tag wie die Bilder in *FAZ* und *SZ* erschienen. Es wird ein anderes Verhältnis von Körper und sichtbarem Raum gestaltet.



Bild 5.10: oben: FAZ/SZ,
unten: Welt⁸⁹

Die Personen sind in Relation zur sichtbaren Umgebung zentrale Bildelemente. Sie laufen in einem auf den ersten Blick spiegelbildlich versetzten Gleichschritt nach vorne. In der Rekonstruktion der *Planimetrie* verdeutlicht sich, dass sie zugleich auseinander driften (Bild 5.11).

⁸⁹ Quelle: DPA/Wolfgang Rattay, aus: Die Welt, 29.9.2009, S. 1. (in Farbe Bild A.8 auf Seite 301).



Bild 5.11: Welt, Planimetrie, (e. E.)

Westerwelle hebt sich vom Untergrund deutlicher ab als Merkel und strebt in einem strammen Schwung nach rechts vorne. Sein Körpergewicht liegt auf dem hinteren Vorderfuß, der vordere Fuß setzt mit dem Hacken gerade auf. Obwohl beide Füße hinter denen Merkels sind, ist es Westerwelle, der hier den Takt in ihrer ‚kleinen Parade‘ angibt.

Merkels rechtes Bein weist in die linke untere Bildecke, dagegen zeigt ihr linker Vorderfuß geradeaus, gleichzeitig blickt sie nach rechts aus dem Bild heraus. Simultan dazu ist ihr Körperschwerpunkt nicht ermittelbar. Sie zeigt eine von Westerwelle weg und in mehrere Richtungen driftende und dadurch zugleich gedrosselte Dynamik. Sie ist direkt vor dem Gemälde platziert, was ihren Schwung bzw. ihr Streben nach vorn behindert. So erscheint sie trotz ihrer Bewegung statisch und wird gestalterisch mit dem Hintergrund verbunden.

Planimetrie und *szenische Choreographie* stimmen wieder einmal überein. Das Bild wird bestimmt von der unterschiedlichen Gestaltung der Dynamik der Körper im Bild, was durch das Zuschneiden des Bildes entsteht.



Bild 5.12: Welt



Bild 5.13: DPA⁹⁰

Im Vergleich zum ursprünglichen Bild der Agentur (Bild 5.13) fällt auf, dass der Raum, den Merkel hat, im neuen Ausschnitt deutlicher begrenzt wird als der Raum Westerwelles. Durch den Zuschnitt wird zudem auf der rechten Seite Westerwelles Sog in die rechte Richtung betont. Beide Körper werden durch das Zuschneiden noch mehr aus der bildlichen Umgebung herausgeholt. Während Merkel dadurch an Dynamik verliert, gewinnt Westerwelle an Schwung im Kontrast zu seiner in der ursprünglichen Fotografie eher mit Merkel mithaltenden Ausrichtung. In der *Welt* wird im Vergleich zur *FAZ* weniger eine Führungsposition Merkels gestaltet, als vielmehr eine sich voneinander unterscheidende Flexibilität der Körper im Bild. In ihrem Modus wird zwischen den Körpern in ihrem Bezug zum

⁹⁰ Quelle: Wolfgang Rattay/DPA/Picture-Alliance.

gesamten Bildraum, bzw. innerhalb des Bildraums differenziert. Zentral ist die unterschiedlich starke Anbindung der Körperbilder an die Räumlichkeit. Westerwelles Losgelöstheit vom Raum wird ikonisch konstituiert durch den planen Hintergrund sowie durch die ‚undynamische‘ Verbindung Merkels mit dem Raum. Dies verweist auf eine *flexible* Gestaltungsweise der Körper.

Das Verhältnis der Körper zueinander dokumentiert sich nicht wie in der *FAZ* als eine an den Raum gebundene Hierarchie. Auch äußert sich keine vom Raum und den Anderen distanzierte Autonomie wie in der *SZ*, sondern es kommt in der *Welt* eine in sich differenzierte Flexibilität der jeweiligen Körperbilder zum Ausdruck. Der Spielraum des Einen wird ikonisch umso evidenter, je mehr die Andere in ihrer eingeschränkten Bewegungsfreiheit markiert wird. Wie bereits im *FAZ*-Bild ist auch hier eine Genderkomponente eingelagert. Denn eine weitere Planimetrie findet sich in den Verbindungen von Merkels Fußspitzen zu den oberen Gemäldecken und bildet ein ‚N‘. Sie betont, wie Merkels Körper an den Bildhintergrund gebunden wird, während der männlichere Körper sich von diesem absetzt bzw. freier durch den Raum marschiert.

In den drei Bildern von *FAZ*, *SZ* und *Welt* ist somit die Gestaltung *dynamischer Körperbilder* an einem erkennbaren Ort, dem Kanzleramt, für die Komposition konstitutiv. *Was kommt in dieser ‚ikonischen Dynamik‘ zum Ausdruck? Und worin unterscheidet sie sich in den verschiedenen Zeitungen?* Dies wird über den folgenden sampleexternen Vergleich herausgearbeitet.

Das erste Cluster macht deutlich, dass hier zwei (Geschäfts-)Partner*innen gemeinsam auf einem vorgezeichneten Weg einem Ziel entgegengehen bzw. gemeinsam zur Tat schreiten (siehe Cluster 5.14)⁹¹.

⁹¹ Ursprünglich sollten in diesem Cluster oben zwei Bilder gezeigt werden. Das hier fehlende Bild zeigte einen auf die Betrachterin zueilenden Geschäftsmann in starkem Laufschrift. Es wurde leider von der Agentur zurückgezogen, so dass es hier nicht im Rahmen des Clusters gezeigt, sondern sich lediglich imaginiert werden kann. Daran wird deutlich, wie wichtig es ist, die Cluster nicht nur im Forschungsprozess zu kreieren, sondern sie auch mit in die Präsentation der Ergebnisse aufzunehmen, vgl. dazu auch Abschnitt 3.3.2.

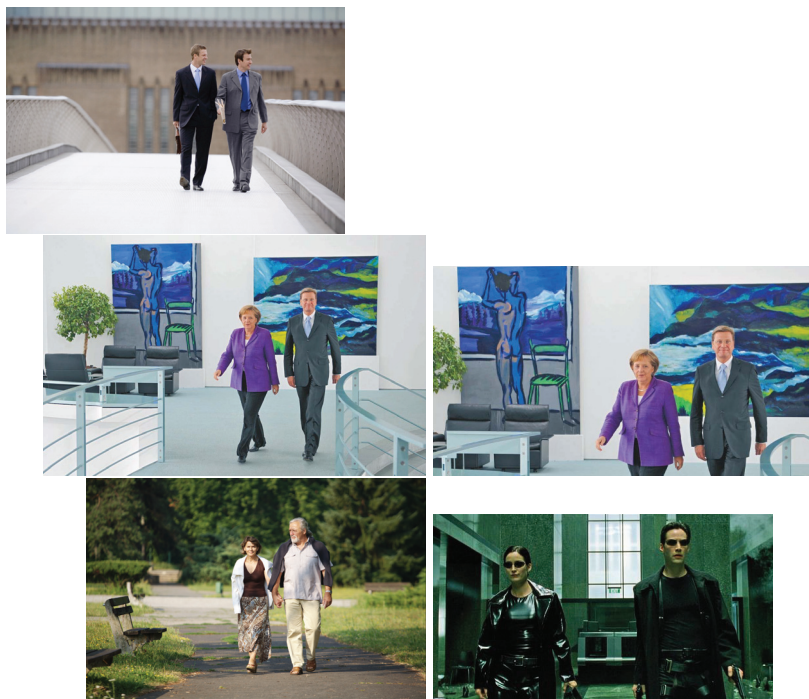


Bild 5.14: Cluster 1: gemeinsam zur Tat schreiten⁹²

Dabei zeigt die Gestaltung vor allem zwei nach vorn gerichtete Körper mit Blick nach rechts (Bild oben), die als Partner gemeinsam auf ein unspezifisches Ziel zulaufen. Dieser Aspekt wird im *SZ*-Bild (Mitte rechts) zurückgenommen und das folgende Merkmal hervorgehoben. Kompositorisch ähneln die sehr nahen Figuren mit direktem Schritt buchstäblich

⁹² Quellen: oben: F1online, Mitte links: Wolfgang Rattay/Reuters, aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3, Mitte rechts: Wolfgang Rattay/Reuters, aus: Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S. 1, unten links: Picture Alliance/Chromorange, unten rechts: Still aus ‚The Matrix‘/Warner Bros., aus: <https://www.moviezine.se/nyheter/filmer-som-inspirerade-till-vald>, letzter Zugriff: 24.11.2015.

in die Kamera (hinein) eher den Film-Helden unten rechts. Der Filmstill (unten rechts) zeigt, wie jene auf furchtlose, unerschrockene Weise zur Tat schreiten. Die draufgängerische Art kontrastiert mit dem eher behäbigen, routinierten Auftreten der Politiker*innen. Dieses ähnelt eher einer (als heterosexuell) markierten, lockeren wie beständigen Partnerschaft, wie sie ebenfalls den Körper innewohnt (unten links). Man geht, wie die Geschäftsleute (oben) auf gemeinsamen Wegen, und der (Ehe-)Mann gibt den Weg vor. Von ihm ist die führende, rechte Hand zu sehen, die sich in der Händchen-Haltung vorne befindet. Oben und unten links ist je ein (männlicher) Partner als der Führende gestaltet, markiert durch die breitere Beinstellung.

Im Vergleich mit den Bildern fällt auf, dass Merkel und Westerwelle in einer zum heteronormativen *common sense* gegensätzlichen Rollenbeziehung gestaltet werden. Merkel ist diejenige, die führt, indem sie in breiterer Schrittstellung als Westerwelle gezeigt wird, dessen Beinhaltung eher als ‚weiblich‘ gestaltet ist. Dies wird durch das nächste Cluster noch markanter. Die Beinstellungen von Merkel und Westerwelle weisen einerseits genderspezifische Merkmale und andererseits repräsentative Züge auf (Cluster 5.15 auf Seite 130). Auf der linken Seite wird die geschlechtertypische Dichotomie der Beinstellungen noch einmal evident. Hier sind es (oben rechts) die männlichen Models, die eine breitere Gangart haben als die weibliche Models (unten links), die ihre Füße unmittelbar voreinander aufsetzen. Die frontale Aufnahmeweise verweist hier weniger auf eine dynamische Heldenhaftigkeit der Akteur*innen (wie im Filmstill des ersten Clusters), sondern auf die Präsentation ihrer Körper als ‚repräsentative Schaubilder‘ für die mit ihnen vorgeführte Mode. Dagegen tragen Merkel und Westerwelle nicht ihre zum Teil schlecht sitzende Garnitur zur Schau, sondern sie präsentieren ‚Regieren als Partnerschaft‘. Es ist prinzipiell aushandelbar, wer die Führung innehat, bzw. der Führungsanspruch ist alles andere als unantastbar. Denn Merkels Schritt verweist nur in Zügen auf eine standfeste, auf Dauer gestellte Inszenierung von Herrschaft wie beispielsweise diejenige Ludwigs des XIV. (Cluster oben rechts 5.15 auf Seite 130). Während der barocke Alleinherrscher mit nach vorn aufgestellten linkem Spielbein und ebenfalls aufgesetzten rechten Standbein fest das Zepter in der Hand hält, führt Merkel lediglich mit einer gewissen Zielgerichtetheit die Koalition an. Ihr Arm weist zwar nach vorne, doch zu-

gleich hat sie einen eher tänzelnden, in verschiedene Richtungen weisenden Schritt, wie es die barocke Tanzfigur unten rechts zeigt (Cluster 5.15).

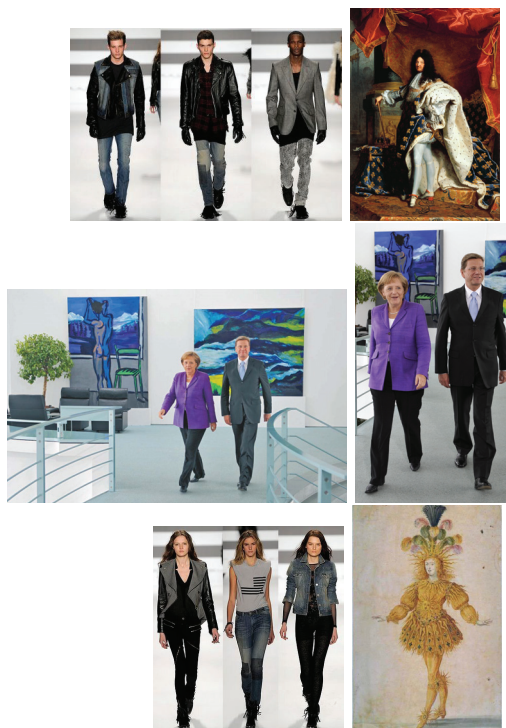


Bild 5.15: Cluster 2: Repräsentation⁹³

⁹³ Quellen: oben und unten links: Kollektion William Rast/Fashion week, <http://wereworthittoo.blogspot.de/2010/05/william-rast-ss2010.html>, letzter Zugriff: 24.11.2015, oben rechts: Ludwig XIV. im Krönungsornat/Hyacinthe Rigaud (1701), aus: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Louis_XIV_of_France.jpg, letzter Zugriff: 24.11.2015, Mitte links: Wolfgang Rattay/Reuters, aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3, Mitte rechts: Wolfgang Rattay/DPA, aus: Die Welt, 29.9.2009, S.1., unten rechts: Der junge Ludwig XIV. in der Hauptrolle des Apollo im Ballet

Durch die Cluster wurde deutlich, dass sich die Zeitungen in ihren Perpek-tiven darin unterscheiden, wie Merkel und Westerwelle ihr gemeinsames und zukünftiges ‚Regierungsgeschäft‘ betreiben. Gedruckt wird der erste gemeinsame Auftritt der Wahlsieger am Tag nach der Wahl, mit dem die Verhandlung der Koalition beginnt, die bereits unmittelbar nach der Wahl festgestanden ist. Wichtig ist markante Gestaltung des Ortes. Das Geschehen findet im Kanzleramt statt. Insbesondere durch die komparative Analyse wird deutlich, dass die Fotografien je ein soziales Verhältnis der Abgebildeten zeigen. Dieses wird durch den Prozess von Auswahl und Zuschnitt auf spezifische Weise festgelegt. Wer zukünftig wie im Kanzleramt regiert, ist prinzipiell nicht von vornherein festgelegt, was durch eine dynamische Positionierung der Körper im Bild zum Ausdruck kommt. Dies wird von den Zeitungen unterschiedlich gestaltet. Während die Beziehung in der *FAZ* hierarchisch organisiert ist und Merkel im Raum dominiert, werden die Politiker*innen in der *SZ* voneinander differenziert und auto-nom gestaltet. Dagegen wird in der *Welt* eine flexible Beziehung zwischen ihnen markiert, die Westerwelle hervorhebt und die Geschlechterordnung wiederherstellt.

Allen drei Bildern gemeinsam ist, dass Merkels Dominanz durch die Gestaltung nicht ins absolute gesteigert wird und damit temporär bleibt. So wird auf das Ergebnis der Wahl verwiesen, in der die CDU/CSU der stärkere Koalitionspartner für die kommende Legislaturperiode ist.

Die bisher untersuchten Pressebilder zeigen den ersten gemeinsamen Auf-tritt von Merkel und Westerwelle einen Tag nach der Wahl. *FAZ*, *SZ* und *Welt* orientieren sich somit am tagesaktuellen politischen Ereignis, das am zweiten Tag nach der Wahl veröffentlicht wird. Die nun folgenden zwei Titelbilder sind bereits am Wahlabend ausgewählt worden und am ersten Tag nach der Wahl, also am 28.9.2009 gedruckt worden. *Taz* und *Bild* können die beiden Wahlsieger*innen somit nicht in einem aktuellen Bild zeigen, da (potentielle) Koalitionäre am Wahlabend nicht gemeinsam auftreten. Die Zeitungen kreieren ihr eigenes Bild.

royal de la nuit 1653, aus: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Louis-Apollo1.jpg>, letzter Zugriff: 24.11.2015.

5.1.2 Statische Körperbilder in *taz* und *Bild*

In den folgenden Bildern aus *taz* und *Bild* werden Merkel und Westerwelle nicht als zukünftige Koalitionspartner*innen gestaltet, sondern als ein bereits feststehendes ‚Regierungspaar‘. Sie erscheinen damit im Gegensatz zu den *FAZ/SZ/Welt*-Titelbildern als *statische Körperbilder* vor einem unspezifischen Bildhintergrund. Es wird nun zunächst das Titelbild der *taz* gezeigt.

Die Orientierung der taz an Unterlegenheit

Merkel (links) und Westerwelle (rechts) sind in einem sehr nahen Anschnitt zu sehen (Bild 5.16).



Bild 5.16: *taz*, Quelle: Fabrizio Bensch/Reuters, aus: *taz*.die tageszeitung, 28.9.2009, S. 1 (in Farbe Bild A.9 auf Seite 302)

Sie füllen mit ihren unterhalb der Hüften beschnittenen Oberkörpern den einfarbig blauen Hintergrund beinahe komplett aus. Es fallen die erhobenen Hände in ihrer Bewegungsunschärfe sowie in ihrer Relation zum übrigen Körper auf.



Bild 5.17: taz, Planimetrie (e. E.)

Die nach vorn gerichteten und nach oben geöffneten Hände Merkels stehen im ikonischen Kontrast zur gewölbten Form der linken Hand Westerwelles, die zu Merkel hin ausgerichtet ist (Bild 5.17). Während Merkels Handinnenflächen hell und deutlich zu sehen sind, ist die Innenfläche seiner Linken dunkler und kaum sichtbar, seine rechte Hand ist gar nicht zu sehen.

Eine weitere Ellipse überlappt sich mit der anderen in Merkels rechter Hand (Bild 5.18) und hat eine nahezu kreisförmige Form. Dies verweist darauf, dass die tonangebenden Hände Merkels in ihrem dynamischen Schwung nach oben ikonisch gestützt werden durch die linke, gewölbte Hand und den Arm Westerwelles.



Bild 5.18: taz, Planimetrie (e. E.)

Markiert wird darin auch die Bedeutung der Oberkörper, denn nicht nur die Hände, sondern auch die Blicke und die Art der körperlichen Ausrichtung der Abgebildeten sind bildprägend. Beide schauen freundlich in die Kamera. Merkels Körperlichkeit ist frontal nach vorne geöffnet. Dagegen ist Westerwelle in einem leichten Seitenprofil zu sehen. Während sich der rechte Teil seines Oberkörpers hinter Merkel befindet, ist dessen linker Teil vor ihr, insbesondere die Hand, was sie als relativ groß erscheinen lässt.

Planimetrie und *szenische Choreographie* fallen ineinander. Dies verweist auf die Geschlossenheit der Bezüge: alles in diesem Bild dreht sich um die nach vorn gerichtete Präsentation Merkels, wobei Westerwelle mit von der Partie ist.⁹⁴

⁹⁴ Auch wird durch die Planimetrie deutlich, dass das Textfeld oben links für die formale Struktur des Bildes nicht relevant ist.



Bild 5.19: taz, Planimetrie und szenische Choreographie (e. E.)

Eine dritte Ellipse, die weniger kreisförmig ist als die mittlere, macht deutlich, wie sich Merkel und Westerwelle den Betrachter*innen zuwenden. Als Verweis auf die Bewegung im Bild wird die eher flach aufgespannte Ellipse um die Hände (Bild 5.17), nachdem sie (nahezu) ein Kreis ist (Bild 5.18), wieder mehr ellipsenförmig (Bild 5.19). Dies markiert eine Erweiterung der Fläche um die (verschwommenen) Hände nach oben und unten sowie über die Körpergrenzen und den Bildrahmen hinaus. Dadurch werden in dieser Gestaltung die Betrachter*innen mit in das Bild einbezogen. (Die dritte Ellipse räumlich nach vorne geklappt würde die sozialen Gegenüber wie ein Lasso umfassen.) Ikonisch markiert sind die sich direkt auf das fotografische Gegenüber beziehenden Körper und Mimiken. Damit wird gestalterisch ein Zwischenraum zu den Abbildenden/Betrachter*innen hervorgehoben.⁹⁵

⁹⁵ Es scheint, als mache es die Analyse der *szenischen Choreographie* auch möglich, strukturelle Aspekte, die eine Aneignung des Bildes ermöglichen, herauszuarbeiten, wenn, wie im vorliegenden Fall, auf die Bildbetrachter*innen bezogen ist (Vgl. Bohnsack 2009: 130, Geimer 2011). Ralf Bohnsack und Alexander Geimer weisen darauf

Merkel bezieht sich in Gestik und Mimik direkt auf die Kamera. Die von ihr zum Ausdruck gebrachte Haltung ist eine ‚Präsentation um der Präsentation willen‘, eine offene Geste, die ausgedeutet werden kann. Indem Westerwelle sich dieser Präsentation etwas entzieht, wird evident, wie Merkels Körper als der offenere der beiden gezeigt wird. Sie präsentiert nicht etwas, sondern *sich*, indem sie sich voll und ganz der Kamera/den Betrachter*innen zuwendet. Dagegen ist Westerwelle gestisch und mimisch sowohl auf Merkel als auch auf die Betrachtenden bezogen. Es zeigt sich in seiner Gestaltung ein übergegensätzlicher Zusammenhang: Der Körper ist gleichzeitig zur Kamera hin geöffnet und wird von dieser abgeschirmt. Einerseits geht sein Blick offen in die Kamera, gleichzeitig ist der Kopf ganz leicht nach rechts hinten gekippt und so von dieser etwas abgewendet. Homolog dazu ist seine Körperhaltung gegenüber den Betrachter*innen leicht verschlossen, der nach vorn gerichtete Arm, bzw. die Schulter wirken eher abweisend, gegenüber Merkel ist sein Körper aber voll geöffnet. Merkel ist die Dominierende im Bild, und wird in ihrem Auftreten durch Westerwelle performativ unterstützt. Er stellt einerseits Nähe zu ihr her und schafft darin andererseits Schutz bzw. Distanz zu den Betrachter*innen.

Die Orientierung der taz an der antiptierten Bildbetrachtung

Die beiden Personen stehen sich nah. Sie bilden eine ‚Konstellation der Zweisamkeit‘, die sie als Paar markiert. In einer leichten Berührung der Schultern äußert sich eine körperliche Nähe, die als Schulterschluss zweier Geschäftspartner*innen beschrieben werden kann. Sie eint ein gleichzeitig vollzogener und damit gemeinsamer Bezug auf ihr/e Gegenüber. Auffällig ist die übergegensätzliche Gestaltung der Körper. Einerseits sind diese aufrecht, haben einen festen Stand und sind vor einem einfarbigen Hintergrund vage verortet. Zugleich zeigen sie eine momenthafte Gestaltung durch die fotografische Aufnahme bewegter Hände, der offen lächelnden Münder und Blicke sowie durch den Anschnitt von Westerwelles Arms. Ein erkennbarer sozial-räumlicher Bezug ist in diesem Bild nicht gestaltet. Es

hin, dass Produktions- und Rezeptionsanalyse systematisch relationiert werden müssen, um „die Strukturen herauszuarbeiten, welche ein Produkt aufweisen muss, um die Bedingungen der Möglichkeit für eine Aneignung zu schaffen.“ (Bohnsack/Geimer 2014:17).

handelt sich zwar um eine Pressefotografie, aber ohne die im Bildjournalismus übliche Funktion der Dokumentation eines spezifischen Ortes bzw. des Zeitpunkts der Aufnahme.

Die *taz* orientiert sich am Abbildcharakter des Fotografischen, der im Bildjournalismus eine wichtige Rolle spielt, zugleich steht in ihrer Gestaltung die eigene Deutung des Bildes im Vordergrund.⁹⁶ Es wird zwar ein schnappschussartiger Moment gestaltet, dieser ermöglicht aber keine Rückschlüsse auf den Ort oder den Zeitpunkt der Aufnahme. Das spezifische Ereignis ist nicht erkennbar. Die Politiker*innen werden nicht, wie in den drei vorherigen Beispielen als *dynamische Körperbilder* im Kanzleramt gezeigt. Vielmehr bilden die Körper durch den unspezifischen Hintergrund, bzw. die Ortslosigkeit selbst das Bild, nämlich ein *statisches Körperbild*. Dieses hat die Gestalt eines Paares, welches stark durch Gestik und Mimik auf die Betrachter*innen bezogen ist. Diese Gestaltungsweise markiert die Bedeutung der Bildbetrachtung. Für die *taz* steht ihre Sicht auf die Beziehung zwischen Merkel und Westerwelle als eine asymmetrische Koalitionspartnerschaft fest, in der Westerwelle Merkel untergeordnet ist. Zugleich werden die Betrachter*innen in ihrer Deutung der offenen Geste Merkels gestalterisch mit markiert.

Auch das Titelbild der *Bild* (Bild 5.21), das ebenfalls am Tag nach der Wahl erschienen ist, gestaltet ein Paar. Im Kontrast zur *taz* dokumentiert sich hier ein anderer Modus der Orientierung am Abbildcharakter.

⁹⁶ Dies zeigt sich homolog darin, dass das ausgewählte Foto vier Jahre alt ist, was dem Bild erst einmal nicht anzusehen ist. Das Foto entstand laut Reuters 2005, etwa drei Wochen vor der damaligen Bundestagswahl auf einer Pressekonferenz zur „Präsentation des Wahlprogramms,“ (vgl. Bildinformationen der Agentur).



Bild 5.20: taz



Bild 5.21: BILD⁹⁷

Merkel und Westerwelle sind auch in der *Bild* nah beieinander. Im Kontrast zur *taz* fallen die Blicke auf, die in unterschiedlicher Weise nicht auf die Betrachtenden ausgerichtet sind. Während Merkel lachend mit zugekniffenen Augen in sich gekehrt ist, schaut Westerwelle mit offenem Blick rechts an ihr vorbei in eine unbestimmte Leere. Die unterschiedlichen Lichtflecken und Schattenwürfe machen deutlich, dass dieses Bild von der *Bild* aus zwei unterschiedlichen Fotografien montiert worden ist⁹⁸. Es ist vor allem Merckels glückliche Mimik, die von den Abbildenden hervorgehoben wird. Dies wird daran deutlich, dass sie ein Bild ausgewählt haben, das vor ihrem Oberkörper noch ein Mikrofon zeigt und es sich somit bei dieser Figur um einen Freisteller mit einem Attribut handelt. Üblicherweise werden Personen nur dann freigestellt, also aus dem ursprünglichen Bildzusammenhang herausgelöst, wenn sie nicht mit anderen Elementen zu sehen sind, da diese die Person verdecken, bzw. störend im Moment des Freistellens sind.

⁹⁷ Quelle: Ina Fassbender/Reuters und Kai Pfaffenbach/Reuters, aus: Bildzeitung, 28.9.2009, S. 1, der Zugschnitt der Zeitungsseite erfolgte entlang der Bildränder (in Farbe Bild A.10 auf Seite 302).

⁹⁸ Bei Westerwelle handelt es sich um den Ausschnitt des *taz*-Bildes, das im ersten Empiriekapitel interpretiert wurde (siehe Bild 4.1 auf Seite 69).

Merkel wird von den Abbildenden ikonisch hervorgehoben. Es ist ein größerer Anteil ihres Oberkörpers zu sehen, zudem ist ihre Schulter nicht nur vor Westerwelles schwarzes Sakko geschoben worden, sondern leicht bis in dessen weiße Jackenöffnung hinein, womit sie sich noch mehr absetzt. Zudem ist Westerwelle im Vergleich zum Agentur-Bild leicht nach links hin gekippt worden. Damit wird ein Bezug zu ihr markiert. Dies geschieht im Kontrast zum Titelbild der *taz* nicht performativ durch den Abgebildeten, sondern allein durch die Abbildenden, die die Oberkörper in spezifischer Weise zueinander positionieren. Damit werden die Hexeis der Abgebildeten von der *Bild* neu kontextuiert, bzw. in einen eigens kreierten Zusammenhang gebracht.

Die Orientierung der Bild an Überlegenheit

Ebenfalls einen Tag nach der Wahl werden Merkel und Westerwelle in der *Bild* nicht allein durch ein gewähltes Bild auf dem sie nebeneinander zu sehen sind, sondern durch die Montage vorselektierter Fotos zusammengebracht. Die Politiker*innen agieren nicht gemeinsam an einem Ort, sondern werden mit der gleichen Emotion eines glücklichen Lachens gezeigt. Ohne sozialräumlichen Kontext und gestischen Bezug zu anderen Akteur*innen wird die Emotion gewissermaßen auf Dauer gestellt. D.h. auch, dass die Betrachter*innen nicht wie in der *taz* angeschaut werden. Ähnlich wie in der *taz* wird eine bereits feststehende Partnerschaft gestaltet. Dies wird noch gesteigert durch das Kreieren eines glücklichen Moments der beiden, der nur in diesem *Bild*-Arrangement, also rein ikonisch, ohne abbildhaften Bezug zur aufgenommenen Situation, existiert.

Dieser Modus formt ein Körperbild, welches besonders deutlich auf die Vortellung, die sich die *Bild* von den Abgebildeten machen, verweist. Sie wählen keinen tatsächlich stattgefundenen Moment aus, sondern erschaffen diesen durch die Montage. Agiert wird mit der Imagination eines „Es-ist-sogewesen“ (Barthes 1985: 87), welches über keinen fotorealen Bezug verfügt, das aber so hätte geschehen können. Somit steht in der Gestaltung nicht die dokumentarische Abbildfunktion des Fotografischen im Vordergrund wie in den Bildern von *FAZ*, *SZ* und *Welt* und auch nicht die Rolle der BetrachterInnen wie in der *taz*, sondern die eigene Deutung. Es wird zwar mit dargestellt, dass das eigene (Welt-)Bild konstruiert ist, doch zugleich wird es auf eine Weise gestaltet, dass man daran glauben kann.

Die Gestaltung der sozialen Beziehung der Politiker*innen ist nicht wie in *FAZ*, *SZ* und *Welt* von der Darstellung eines dynamischen Verhältnisses geprägt, sondern äußert sich in *taz* und *Bild* als fixierendes Anordnen der Körper zu *statischen Körperbildern*. Im Vergleich der Titelbilder wird deutlich, dass beide ihre Bilder aus einer sehr großen Anzahl an Möglichkeiten auswählen, da sie am Wahlabend auf kein aktuelles Bild, in dem Beide zusammen auftreten, zurückgreifen können. Sie setzen die politischen Akteur*innen als Paar auf spezifische Weise im Bild fest. Merkel und Westerwelle tun etwas gemeinsam, die alte und neue Kanzlerin ist auf je unterschiedliche Weise der dominierende Part. In der *Bild* wird Westerwelle in den Hintergrund gerückt und damit Merkel ikonisch eindeutig untergeordnet. Hingegen findet das Gestalten von Über- und Unterlegenheit in der *taz* in übergegensätzlicher Weise statt. Westerwelles Funktion ist hier die des stützend-schützenden Begleiters, dieser hat aber zugleich nicht die aktive Rolle in der Interaktion inne.

Eine weitere Gemeinsamkeit von *taz* und *Bild* besteht darin, dass sie Pressefotografien nicht nur in ihrer bildjournalistischen Dokumentationsfunktion verwenden. Das geschieht in je unterschiedlicher Weise. In der *taz* wird durch die Wahl einer räumlich unspezifischen, unaktuellen Pressefotografie der Bezug zu Raum und Zeit so de-kontextuiert, dass ein eigener, neuer Bildraum eröffnet wird, der sich vor allem auf die Betrachtenden bezieht. Diese sind als (mediale) Öffentlichkeit in das Bild integriert und prägen damit wesentlich seine Bedeutung mit. Dagegen sind die Körperbilder in der *Bild* innerhalb einer als glaubwürdig erscheinenden Zusammenstellung eingebettet, in der Merkel und Westerwelle tatsächlich gemeinsam auf diese Weise hätten lachen können. Die Betrachtenden bleiben außen vor bleiben, so dass hier die von der *Bild* geschaffene, eigene ‚Wirklichkeit‘ im Vordergrund steht.

Zusammenfassung:

Der in diesem Abschnitt rekonstruierte Fallvergleich bezog sich auf Bilder, die zeigen, wie sich zwei Politiker*innen auf die Kameras direkt vor ihnen beziehen. Der soziale Kontakt in der fotografischen Situation besteht aus der unmittelbaren Interaktion von Politiker*innen und Fotograf*innen und es findet zwischen ihnen eine direkte Auseinandersetzung statt, (in der *Bild* ist dies zurückgenommen). Die unmittelbare Nähe in der Aufnahmesituati-

on und der offensichtliche Bezug der Politiker*innen zur Kamera sowie der Fotograf*innen auf diese stehen für das enge gesellschaftliche Verhältnis von Politik und Medien. Es ist, wie bereits der erste Fallvergleich gezeigt hat, von einer übergegensätzlichen Nähe und Distanz geprägt, in der eine starke Bindung zum Ausdruck kommt.

Während das öffentliche Verhältnis von Politik und Medien im ersten Vergleich auf dem ‚zum Bild geronnen‘ Gruß beruht, kommt die Beziehung im zweiten durch die Unmittelbarkeit der Körper zum Ausdruck. Die Politiker*innen in *FAZ*, *SZ* und *Welt* laufen frontal auf die Kamera zu und werden dabei fotografiert. Dagegen gestalten *taz* und *Bild* auf andere Weise einen völligen Körpereinsatz, die *taz* zeigt eine den ganzen Körper einnehmende Gestik, die *Bild* eine starke Mimik.

Allen Bildern ist gemeinsam, dass das Verhältnis Bildproduzent*innen ein nahes ist und es wird in den Gestaltungsweisen des Tageszeitungen ein enger Bezug von Abgebildeten und Abbildenden deutlich. Relevant ist hier keineswegs eine persönliche Beziehung, sondern in den Bildern dokumentieren sich ihre Rollen, sie sind politisches Personal und werden in dieser Funktion von den Pressefotograf*innen abgelichtet. Dabei beäugen sich Politik und Medien gegenseitig. So kann der Blick der Politiker*innen in die Presse-Kameras auch als ein Blick auf einen „generalisierten Anderen“ (Mead 1968: 196ff.) bezeichnet werden und dieser, die ‚(mediale) Öffentlichkeit‘, schaut wiederum auf das politische Agieren. Die Nähe, die durch die unmittelbare Körperlichkeit entsteht, und die zum Teil ausweichenden Blicke oder der direkte Blickkontakt verweisen auf eine, durchaus als paradox zu bezeichnende ‚sich annähernde Distanzierung‘. Dass sich diese Form der Distanznahme auch in Fotografien dokumentiert, in der ein unmittelbarer Bezug bzw. Blickkontakt in die Kamera nicht gegeben ist, sondern vielmehr auf den/die anderen Abgebildeten gerichtet ist, zeigt der folgende Vergleich.

5.2 Beobachtung politischer Blicke: das politische Gegenüber

Die vorherigen beiden Fallvergleiche bezogen sich auf die zum Publikum gerichtete grüßende Gebärde (Kapitel 4) sowie auf den Kamera-Bezug zweier Politiker*innen (vgl. Abschnitt 5.1). Im Kontrast dazu werden nun für den letzten Fallvergleich Bilder herangezogen, in denen der Blick einer Politikerin auf ihr politisches Gegenüber die Aufnahme dominiert. Dafür wird zunächst geschaut, wie das politische Geschehen im Deutschen Bundestag durch die Medien begleitet wird. Dies wird über eine ethnografische Beschreibung der Arbeit von Pressefotograf*innen im Bundestag dargestellt. Es zeigt sich, wie bereits in die architektonischen Gegebenheiten eingelassen ist, dass die Politiker*innen ‚von oben‘ beobachtet werden (5.2.1).

Kern der Analyse sind die fünf Pressefotografien, die 2013 am gleichen Tag im Bundestag aufgenommen und von allen Zeitungen am nächsten Tag veröffentlicht wurden. Die ersten drei Bilder in *SZ*, *Welt* und *Bild* stellen unterschiedlich gestaltete Varianten ein- und desselben Agenturbildes dar. In diesen ist der gerichtete Blick der Politikerin Teil einer Face-to-Face-Interaktion, die abgebildet wird (5.2.2). Dagegen veröffentlichen *taz* und *FAZ* zwei unterschiedlich zugeschnittene Versionen einer Fotografie, die zum gleichen Anlaß aufgenommen wurde, aber im Gegensatz zu den ersten drei Bildern ein anderes Sujet zeigt. In diesen letzten beiden Bildern ist der Blick der Politikerin Teil einer ‚medial vermittelten Face-to-Face-Situation‘. Sie schaut im Bild auf die passbildartigen Fotografien mehrerer Abgeordneter herab (5.2.3).

Ziel dieses Vergleichs ist, die bisher herausgearbeitete übergegensätzliche Nähe und Distanz im Verhältnis von Politiker*innen und Medien vertiefender auszuloten. Dies dient als Grundlage für die Generalisierung der Ergebnisse in Kapitel 6, in der Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Gestaltungsleistungen der Tageszeitungen rekonstruiert werden. Im letzten Abschnitt wurde die soziale Bindung von Politik und Medien als ‚stark‘ bezeichnet. *Was heißt das nun? Auf welche Weise dokumentiert sich die enge Beziehung von Presse und Politik in der Gestaltung von Pressefotografien, die im Bundestag aufgenommen worden sind?*

5.2.1 Im Bundestag: Ethnografische Beobachtung der Pressefotograf*innen

Es wird nun beschrieben, wie (Bild-)journalist*innen im Bundestag agieren können. Um einen Eindruck davon zu bekommen, wie die Ausgangsbedingungen zum Fotografieren bei einer Bundestagssitzung sind, habe ich einen Pressefotografen begleitet und ihm beim Fotografieren über die Schulter geschaut. Die folgende ethnografische Beobachtung fand am 13.3.2014 statt, an diesem Tag gab die Kanzlerin Angela Merkel eine Regierungserklärung zur aktuellen Lage in der Ukraine ab. Es handelt sich somit um eine Bundestagssitzung, die stark im Fokus der Presse stand.

Im Bundestag gibt es über dem halbrunden Plenarsaal der Abgeordneten einen Bereich für Besucher*innen, der von einem Flur umsäumt wird und durch zwei Türen, die je gegenüber der Stirnseite liegen, zugänglich ist. Von diesem Flur gehen fünf Besuchertribünen nach unten hin ab, zwei davon sind für die Vertreter*innen der Presse reserviert, sie liegen sich schräg gegenüber.

Auf diesen zwei Tribünen ist die je vorderste Reihe für die Fotograf*innen und kleinere Fernsehkameras reserviert. Dies ist der Bereich, wo sie am nächsten Einsicht in den Plenarbereich unter ihnen haben. Die Bildberichterstatte*innen kommen bei Sitzungen, die sie bzw. ihre Agenturen, als wichtig erachten, wie etwa eine Regierungserklärung, bereits eine gute Weile vor Sitzungsbeginn (bis zu einer halben Stunde), um sich einen Platz zu sichern. Die Platzvergabe verläuft danach, wer zuerst kommt, und zugleich sehr kollegial. Man rückt zusammen, wenn ein/e Kolleg*in noch einen Drehstuhl braucht, denn auf diesen Tribünen ist es nicht gestattet während der Sitzung zu stehen (wie auch auf den Rängen für die Besucher*innen). Somit fotografieren die Fotograf*innen hier aus einer sitzenden Haltung mit einem eingeschränkten Aktionsradius durch die benachbarten Kolleg*innen und/oder die äußere Begrenzung der Tribüne. Am beschriebenen Tag waren beide vorderen Reihen der Pressetribünen komplett besetzt.

Zudem gibt es auf gleicher Höhe mit den seitlichen Pressetribünen und frontal zu Redner*innenpult, Präsidentenloge und Regierungsbank einen weiteren Pressebereich, der für die Bildberichterstatte*innen reserviert ist. Diese Mitteltribüne ist durch eine gesonderte Tür vom Vorraum des Besucherraums abgetrennt, dort stehen vor allem die großen, unflexiblen

Fernsehkameras.⁹⁹ Außerdem können die Bildberichterstatte*rinnen je an den Längsseiten des Flures stehen. Während der Sitzungen ist es möglich, sich zwischen den verschiedenen Plätzen hin und her zu bewegen. Es gibt auf dem Flur mehrere Stellen, an denen sich das Glas der Tribüengeländer so spiegelt, dass Aufnahmen vom Rednerpult gemacht werden können, in denen sich die redende Person spiegelt. Während der beobachteten Sitzung kam es an einer dieser ‚Spiegel-Stellen‘ zeitweise zur Bildung einer Schlange, da mehrere Fotograf*innen von dort aus Aufnahmen machten. Auch dort wurde nicht, wie z.B. bei Aufnahmesituationen am ‚roten Teppich‘, gedrängelt, sondern man wartete, bis die vorherige Person ihre Bilder geschossen hatte.

Die Abgeordneten kommen durch den linken Seiteneingang in den Plenarsaal. Bei der beobachteten Sitzung waren die Pressefotograf*innen kurz vor Beginn der Sitzung sehr aufmerksam, die kleinste Veränderung im Plenum wurde wahrgenommen. So kam etwa Sigmar Gabriel vor allen anderen Mitgliedern der Regierung und nahm allein auf der Regierungsbank Platz. An diesem Zeitpunkt fiel auf, dass das erste Mal mehrere Bildjournalist*innen fotografierten. Zudem wurde dieses frühzeitige, wohl überraschende Auftreten kommentiert: „Was macht der denn schon so früh hier.“ Insgesamt wurden aber nur wenige Dinge verbal kommentiert, so hieß es z.B. beim Ankommen eines Politikers der Grünen: „Der geht wie ein Bauer.“ Auffällig war weiterhin, dass in den Momenten viele Aufnahmen gemacht wurden, wenn die Kanzlerin Angela Merkel hineinkam, sich zur Rede erhob oder sonstwie regte oder sprach. Ohnehin sind es ihre Regungen (auch wenn sie z.B. während der Rede einer anderen Person aufstand), die besonders im Fokus zu stehen schienen, worauf das häufige Klicken der Kameras verwies. Sind von einer Presseagentur mehr als eine fotografierende Person anwesend, so kann eine auf der Seitentribüne verbleiben und die andere den Standpunkt wechseln.

Das Versenden der Fotos an die Agenturen erfolgte zu unterschiedlichen Zeitpunkten. So wurde der Beginn der Rede der Kanzlerin abgewartet

⁹⁹ Hier steht auch die Kamera des Parlamentsfernsehens, die alle Veranstaltungen filmt. Es „werden alle Plenardebatten sowie eine Vielzahl öffentlicher Ausschusssitzungen und Anhörungen live, unkommentiert und in voller Länge übertragen.“ (<http://www.bundestag.de/tv,letzterZugriff9.1.2015>)

und ab dann die ersten Bild versendet. Das frühe Verschicken geschieht insbesondere durch Vertreter*innen großer Agenturen, die teilweise ihre Fotos unbearbeitet direkt aus der Kamera an die Agentur versenden können, (die dafür entsprechend ausgestattet sein muss). Die Hauptzeit des Verschickens, z.B. auch von den Fotograf*innen kleinerer Agenturen oder von individuell Organisierten, (die keine Kolleg*innen haben, die das Bild für sie weiter vertreiben), war nach der Rede der Kanzlerin bzw. nach einigen, wenigen nachfolgenden Redner*innen. Für die Auswahl der Bilder wird der gesamte Bestand durchgesehen, die verwendete Software ermöglicht es, Bilder zu markieren, die als ‚gut‘ befunden werden. Diese werden dann noch einmal durchgesehen und (zum Teil) bearbeitet. Dies kann auf mehreren Ebenen geschehen: Das Bild wird gedreht. (Damit kann z.B. der schräge Stand einer Person begradigt werden.) Es werden Farbton- und Lichtwerte an signifikanten Stellen (z.B. dem Gesicht einer fotografierten Person) nachbearbeitet.¹⁰⁰ Und/oder es wird ein anderer Zuschnitt des Bildes kreiert. In der dafür verwendeten Software (die auch die Bearbeitung von Raw-Dateien zulässt) wird das Foto mit einem ihm auferlegten Raster angezeigt. Bei diesem handelt es sich um die Drittelaufteilung des Fotos, die den Zuschnitt erleichtern soll. Die Bilder werden beschriftet und teilweise noch vor Ort bearbeitet, bevor sie in die Datenbanken der Agenturen oder auf die FTP-Server von Zeitungen hochgeladen werden.¹⁰¹

In der Beobachtung wurde deutlich, dass das Fotografieren sehr routiniert abläuft. Insbesondere die Bundeskanzlerin stand an diesem Tag im Fokus der Aufmerksamkeit. Die Politiker*innen können, sobald sie den Plenarsaal

¹⁰⁰ Dieser Eingriff erfolgt nach den selbstaufgelegten Regeln des Bildjournalismus: Die Bearbeitung darf nur soweit geschehen, dass das Bild inhaltlich nicht verändert wird. Vgl. dazu auch den Pressekodex des Deutschen Presserates, Ziffer 2, Sorgfalt: „Recherche ist unverzichtbares Instrument journalistischer Sorgfalt. Zur Veröffentlichung bestimmte Informationen in Wort, Bild und Grafik sind mit der nach den Umständen gebotenen Sorgfalt auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen und wahrheitsgetreu wiederzugeben. Ihr Sinn darf durch Bearbeitung, Überschrift oder Bildbeschriftung weder entstellt noch verfälscht werden. Unbestätigte Meldungen, Gerüchte und Vermutungen sind als solche erkennbar zu machen. Symbolfotos müssen als solche kenntlich sein oder erkennbar gemacht werden.“ aus: <http://www.presserat.de/pressekodex/pressekodex/> (letzter Zugriff 15.2.2016).

¹⁰¹ Die Fotografien können direkt auf die Server von Zeitungen geladen werden. Dies

betreten, von oben fotografiert oder gefilmt werden. Das heißt, sie stehen unter einer ständigen Beobachtung und können zu jeder Zeit abgelichtet werden. Wann sie tatsächlich fotografiert werden, merken sie wahrscheinlich nicht.¹⁰²

5.2.2 Merckels Blick auf Gabriel in *SZ*, *Welt* und *Bild*

Die Sujets des folgenden Fallvergleichs zeigen auf je unterschiedliche Weise, wie Merkel ihr politisches Gegenüber anblickt. Begonnen wird mit der Rekonstruktion der Fotografie in der *SZ*. Der Vergleich verläuft zunächst über die Kontrastierung mit den Sujet-Varianten aus *Welt* und *Bild*. Dann werden die drei Zeitungsbilder mit Pressefotografien verglichen, die die gleiche Szenerie aus einer anderen Perspektive zeigen. Im Anschluss daran erfolgt der *samplexterne* Vergleich in vier Clustern. Durch die komparative Analyse wird deutlich, dass die Zeitungen das Aufeinandertreffen von Merkel und Gabriel als ein gleichzeitiges *Gegen- und Miteinander* gestalten. Am Ende des Abschnitts werden die Tageszeitungen *taz* und *FAZ*, die ein anderes Sujet der sozialen Situation zeigen, zunächst untereinander und dann mit diesen ersten drei Bildern kontrastiert.

*Die sich arrangierenden Politiker*innen in der SZ*

Auf dem Bild erscheinen im Vordergrund die Oberkörper zweier Personen in Dreiviertel-Ansicht, die unterhalb des Brustbereichs abgeschnitten sind (Bild 5.22).¹⁰³

wird von den Presseagenturen, aber auch von freien Fotograf*innen genutzt, damit die Bildredakteur*innen unmittelbar auf ihre Bilder zugreifen können, was die Chancen des Abdrucks erhöht.

¹⁰² Wenn mehrere Fotograf*innen auf der Presstribüne oft hintereinander auf den Auslöser drücken ist es wahrscheinlich, dass das unten im Plenarsaal zu hören ist.

¹⁰³ Wie bereits in den ersten beiden Fallvergleichen, wird nur von diesem ersten Bild, das den Vergleich einleitet, eine vor-ikonographische Beschreibung vorgenommen.



Bild 5.22: SZ, Quelle: Michael Kappeler/DPA, aus: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1 (in Farbe Bild A.11 auf Seite 303)

Beide sind leicht von oben zu sehen, mit je nach vorn gebeugter Körperhaltung und zueinander gewendet. Die Person in der linken Bildhälfte ist mehr von vorne zu sehen. Sie trägt einen mittel- bis dunkelblauen, am obersten.¹⁰⁴ Knopf geschlossenen Blazer, der im Bereich ihres rechten Arms, der Schulter und des Rückens Falten wirft und in dessen Ausschnitt Elemente einer silbernen Kette sichtbar sind. Ihr Kopf ist oben leicht angeschnitten. Sie trägt ihre mittelblonden, geordneten Haare bis zum Ohr, ist hellhäutig und im Gesicht sind an Augen- und Mundpartie Fältchen bzw.

¹⁰⁴ Dass Merkel hier zur konstituierenden Sitzung des Bundestages einen Blazer im dunklen Blautönen trägt, der zudem vom Fotografen in einer leuchtenden Farbigkeit ins Bild gesetzt wird, könnte nach Andreas Hebestreit auf die folgende historische Tradition verweisen: Zu Zeiten des aufgeklärten Absolutismus erfährt die Farbe blau in sehr leuchtender Variante einen historischen Höhepunkt (vgl. Hebestreit 2007: 160f.). Es handelt sich um ein „hoheitlich fortschrittliches, buchstäblich aufgeklärtes Blau“ (Hebestreit 2007: 160), wie es beispielsweise in den Gemälden des venezianischen Malers Giovanni Battista Tiepolo (1698-1770) auftaucht. Blau wurde in dieser Zeit aber auch als „konservative, untertänige“ Farbe in der Kleidung verwendet, für jede Art von Arbeit, die in einem Dienstverhältnis stattfindet (vgl. Hebestreit 2007: ebd.). Die Pressebilder sind für die vorliegende Arbeit nicht bearbeitet worden und weisen damit die jeweilige Bearbeitung für den Druck durch die Tageszeitung auf. Sie sind

Grübchen sichtbar. Ihr Blick fällt auf eine Person auf der rechten Bildseite. Ein kleiner Teil ihrer linken Stirn wird bedeckt von einem Abschnitt des Kopfes dieser Person, die sich ihr gegenüber befindet. Jene ist mehr von hinten zu sehen, von ihrem hellhäutigen Gesicht ist nur die rechte, hintere Wangenpartie erkennbar und sie ist mit einem schwarzen Jacket bekleidet, welches im Schulter- und Halsbereich Falten wirft. Diese Person hat den Kopf leicht in den Nacken eingezogen und trägt ihre kurzgeschnittenen, schwarzen Haare mit Gel aneinander gelegt, an der linken Schläfe sind graue Ansätze sichtbar.

Im unschärferen Hintergrund stehen mehrere Personen in dunkler Kleidung. Deren Oberkörper sind nur in Ansätzen in Schulter- und Brusthöhe erkennbar und sie sind unterhalb der Hüften abgeschnitten. In der linken oberen Ecke wird ein Handrücken sichtbar, etwas darunter ein kleiner Teil einer türkisfarbenen, gerafften Bluse, auf der rechten Bildhälfte ist eine geballte Hand zu erahnen. Dort geht die äußere Kontur der Gruppe unscharf in einen grauen Hintergrund über, von dem sich die rechte Schulterpartie der vorderen, rechten Person abhebt. Deren restlicher Oberkörper sowie derjenige der linken Person befinden sich vor der schemenhaften Masse. Die Szenerie wird von verschiedenen Lichtquellen beleuchtet, insbesondere auf den Gesichtern, der Bekleidung und den Haaren der Figuren im Vordergrund sind hellere Partien sichtbar, bzw. es erscheinen Lichtflecken.

Zur Ikonik der nahen Figurenkonstellation

In diesem Bild überlagern sich zwei Dynamiken, welche die Körper im Vordergrund in Relation zueinander ausrichten (Bild 5.23).

entweder den PDFs der jeweiligen Zeitungsseite entnommen oder im Falle von *Bild* abfotografiert worden, da letztere keine PDFs ihrer Ausgaben zur Verfügung stellt. Es fallen v.a. unterschiedliche Sättigungsstufen der Farben auf. Die Differenz auf den gedruckten Zeitungsseiten zeigt sich folgendermaßen: Im *SZ*-Bild hat der blaue Blazer Merkels einen beinahe lilafarbenen Farbstich. Ihr Blick sowie die Zähne sind etwas deutlicher zu sehen und ihre Haare sind im Vergleich zum *Welt*-Titelbild nicht so blond. Dort ist das Blau des Blazers ein helles Kornblumenblau, also etwas dunkler als im PDF und blauer als in der *SZ*. Am stärksten dunkelblau ist Merkels Blazer in der *Bild* (vgl. Bild 5.27), die somit auf der Ebene der Farbgestaltung ihre Dominanz am meisten steigert (homolog zu den anderen Aspekten der Gestaltung).



Bild 5.23: SZ, Planimetrie (e. E.)

Planimetrisch betont sind die hellen Gesichter und die äußeren Schulter- und Rückenkonturen der Figuren im Vordergrund, die eine ikonische Einheit bilden. In dieser kommt die linke Person mit ihren leuchtend-hellen Haaren und mit ihrem strahlenden Gesicht, durch das Licht und das sichtbare Lächeln, wesentlich mehr zur Geltung. Die Einheit der Figuren steht in enger Relation zum Sog der Schulterpartien der rechten Person, der hin zur linken Person geht und wieder weg von ihr. So kann sich die rechte Person einerseits der Gegenüberliegenden nicht entziehen (es scheinen bereits deren Schläfe in das Gesicht der Anderen überzugehen), andererseits widerstrebt sie durch ihre massig-schwarze Rücken- bzw. Schulteransicht der gänzlichen Vereinnahmung durch die ihr gegenüberliegende Person, die sich außerdem durch ihren blau leuchtenden Blazer von ihrem Gegenüber und der ansonsten (fast) schwarz-graue Szene absetzt. Die aneinander ausgerichtete Dynamik der Figuren äußert sich zudem in den Kreuzungspunkten der planimetrischen Linien.

Außerdem scheint der Körper der linken Person durch die Lichtsetzung regelrecht auszustrahlen. Insgesamt nimmt sie durch ihre sichtbare Mimik und in ihrer übergreifenden Präsenz (durch Körperhaltung und Farbigkeit) den Raum des Bildes deutlicher ein. So stimmt (ein weiteres Mal in dieser Arbeit) die *Szenische Choreographie* hier mit der *Planimetrie* überein.

Zur Rekonstruktion der *Perspektivität* lässt sich lediglich festhalten, dass es sich um eine Aufnahme von schräg oben handelt. Durch diese Positionierung der fotografierenden Person werden die Abgebildeten auf eine spezifische Weise nah zusammengedrückt, worauf noch zurückzukommen ist.

Zur *Ikonographie*: Das Bild ist vier Wochen nach der Bundestagswahl 2013 in der *Süddeutschen Zeitung* als Titelbild erschienen und zeigt eine Szene während der konstituierenden Sitzung des Bundestages am 22.10.2013, aufgenommen durch den DPA-Fotografen Michael Kappeler. Nach der Bildinformation der Nachrichtenagentur spricht Bundeskanzlerin Angela Merkel mit dem SPD-Bundesvorsitzenden Sigmar Gabriel. In dieser Zeit waren die Koalitionsverhandlungen voll im Gange, die etwa zwei Monate später nach einem langen Aushandlungsprozess mit der Bildung einer großen Koalition von CDU/CSU und SPD abgeschlossen wurden.

Die gestalterische Orientierung der SZ an gleichgewichtigen Gegenspielern
Die ins Auge springende Nähe von Merkel und Gabriel wird geprägt von der sowohl planimetrisch als auch szenisch fokussierten, den Raum bestimmenden Körperhaltung Merkels und durch ihren leicht von oben auf Gabriel fallenden Blick. Der beinahe intime Moment, der großen Spielraum für vielfältige Interpretationsmöglichkeiten darüber eröffnet, was zwischen den beiden gerade vor sich geht, wird noch verstärkt durch die personell nicht erkennbare, geschlossene und Anzug-tragende Masse im Hintergrund. Durch diese wird die Zweierkonstellation ikonisch hervorgehoben, die beiden erscheinen in einem separierten Raum für sich, in denen sowohl die umstehenden Politiker*innen als auch die Bildjournalist*innen und Betrachter*innen zwar Einblick erhalten, aber keinen Durchblick erlangen können.

Ob Merkel nun gütig, jovial-mütterlich oder abwartend-auffordernd auf Gabriel schaut, bzw. ihn gar bedrängt, ob jener in ihre Augen oder nach unten blickt, bzw. sich ihr ein wenig unterwürfig anbiedert, ist nicht ohne interpretatorische Unterstellung festzumachen. Was sich aber dokumentiert, ist eine durch die abbildenden Bildproduzent*innen gesteigerte Nähe zwischen den beiden. Jene überschreitet (beinahe) den hier herrschenden, kulturell bedingten Abstand von Personen, die nicht in einem intimen Verhältnis zueinander stehen. Dies wird nicht nur durch die Aufnahmeweise

des Fotografen und die Wahl von Ausschnitt und Objektiv produziert, sondern noch verstärkt im Zuschnitt, worauf zurückzukommen ist.

Es sind die körperlichen Dynamiken, die für die *SZ*-Bildschaffenden Relevanz haben. Merkel, die ihren Blick nicht so stark wie ihren Oberkörper senkt, wird im Bild als bestimmende Akteurin der Situation gezeigt, allerdings nur bis zu dem Grad, wie sich ihr Gegenüber darauf einlässt. Sie behält den Überblick, aber es ist eine prekäre Vorrangstellung, die sie inne hat. Dies verdeutlicht sich in der übergegensätzlichen Körperlichkeit Gabriels. Er ist körperlich von Merkel eingenommen und zugleich bildet er einen Konterpart. Beides markiert, dass es sich bei dieser nahen Zusammenkunft um eine Aushandlungssituation handelt bzw. eine Situation gezeigt wird, in der sich arrangiert wird.

*Offensiv-defensive Gegenspieler*innen in der Welt*

In der Fassung des Bildes in der *Welt*, das ebenfalls als Titelbild am gleichen Tag erschienen ist, werden die Körper der Politiker*innen in einem anderen Zuschnitt gezeigt (Bild 5.25).



Bild 5.24: SZ



Bild 5.25: Welt¹⁰⁵

Durch die andere Rahmensetzung wird Merkel im Bild noch mehr gestalterisch herausgehoben. Im Kontrast dazu erscheint Gabriel im *SZ*-Bild (Bild 5.24), eher als gleichgewichtiger Gegenspieler. Merkel wird in der *Welt*

¹⁰⁵ Quelle: Michael Kappeler/DPA, aus: Die Welt, 23.10.2013, S. 1. (in Farbe Bild A.12 auf Seite 303).

mehr Platz eingeräumt, durch ihren nicht beschnittenen Kopf, ihren etwas längeren Unterarm sowie die Lücke zwischen den beiden Figuren an der unteren Bildkante. Dadurch dominiert sie das Bild auf markantere Weise und die beiden sind noch deutlicher aufeinander bezogen bzw. ineinander verwoben, was sich in der *Planimetrie* verdeutlicht (Bild A.14).



Bild 5.26: Welt, Planimetrie (e. E.)

Der Schnittpunkt der planimetrischen Linien verdeutlicht, dass Merkel mehr Spielraum hat, da von ihrem Körper mehr zu sehen ist und sich die körperliche Dynamik der Situation auf sie bezieht. Zudem ist Gabriels Rücken- und Schulterpartie durch den Zuschnitt rechts weniger betont. Dies nimmt seinen dynamischen Auftritt zurück, jedoch bleibt sein massiver Oberkörper zu sehen. Merkel rückt in diesem Zuschnitt näher an die hintere Gruppe heran, indem ihre Hüfte nun nicht mehr aus der Bildecke, sondern aus der Gruppe heraustritt. Durch das nicht angeschnittene Deckhaar Merkels erscheinen die beiden Politiker*innen etwas weiter weg von den Betrachtenden. Damit wird im Vergleich zum *SZ*-Bild ein Aspekt im Sich-Arrangieren betont, in dem Merkel noch offensiver auf Gabriel bezogen ist, während er ihr in einer passiv-defensiveren Haltung entgegenkommt. Gleichzeitig äußert sich in dieser Rahmung eine übergegensätzliche Bezogenheit Merkels zur Gruppe, denn sie hat diese einerseits hinter sich stehen und wird durch sie unterstützt, andererseits hat sie diese im Nacken.

In der *Welt* sind Merkel und Gabriel auf eine Weise gestaltet, in der sie unterschiedlich, offensiv vs. defensiv, aufeinander bezogen sind, was auf eine in sich *flexible* Art der Körpergestaltung verweist. Dagegen gestaltet die *SZ* *autonomere Körperbilder*.

Merkel als die Überlegene in der Bild

Eine Modulation der Fotografie ist am gleichen Tag in der *Bildzeitung* (Bild 5.27) auf der Seite 3 erschienen. Sie bildet mit der Seite 2 eine Doppelseite, was vor allem in der quer durch beide Seiten laufenden, schwarz-blauen Überschrift markiert wird („So fröhlich startet der neue Bundestag“).



Bild 5.27: Bildzeitung, 23.10.2013, S. 2/3 (in Farbe
Bild A.13 auf Seite 304)

Diese Überschrift bildet zugleich eine der planimetrischen Hauptlinien der Doppelseite und damit die Grundlage für die Rekonstruktion des eigens für die Analyse kreierte Ausschnitts der Doppelseite.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Text- und Bildbereich sind in *Bild* nicht so klar voneinander getrennt wie in *SZ* / *Welt*.



Bild 5.28: BILD, Planimetrie u. szenische Choreographie (gestrichelt, e.E) u. eigener Ausschnitt¹⁰⁷

Merkels Blick und Lächeln liegen auf der Verlängerung der Mittellinie, die durch die Überschrift verläuft. Durch die Anordnung des Bildes an die Überschrift der Doppelseite wird vor allem ihr mimischer Ausdruck fokussiert. Der Hintergrund des ursprünglichen Bildes ist beinahe komplett ausgefüllt, bzw. die schemenhaft angedeuteten Personen sind ersetzt worden. In der oberen linken und rechten Ecke erscheinen zwei weitere Fotografien, wobei die Schulter- und Nackenbereiche der Körper von Merkel und Gabriel etwas in diese Bilder hineinragen.¹⁰⁸ Die linke Fotografie ist als einzige

Dementsprechend bezieht sich die Interpretation auf eine Teilfläche der Doppelseite. Dafür wurde diese ‚Teilfläche‘ durch die Autorin zugeschnitten. In ihr befinden sich Text- und andere Bildelemente. Die Bildung des Ausschnitts erfolgt entlang des Rahmens des ‚eigentlichen Fotografie‘, die im Fokus steht. Es wird auf die semantische Interpretation des Textes verzichtet und folglich die Buchstaben ‚nur‘ als bildstrukturierende Elemente analysiert.

¹⁰⁷ Für das Hauptbild: Quelle: Michael Kappeler/DPA, aus: Bildzeitung, 23.10.2013, S.3.(in Farbe Bild 5.28 auf Seite 154).

¹⁰⁸ Auf der gedruckten Zeitungsseite ist an der äußeren Kontur von Gabriels vorderem Bereich der Schulter ein Schimmer zu sehen (ähnlich demjenigen in der SZ) der in der vorliegenden Reproduktion nur zu erahnen ist und die ‚massige‘ Schulter noch weiter zurücknimmt.

von allen Bildern auf der Doppelseite leicht nach rechts geneigt. Außerdem ist sie im Vergleich zu den anderen Bildern (in der Reihe links davon) blau umrandet und der Text im Bild ebenfalls blau unterlegt, was sie ikonisch absetzt. Damit wird die geordnete Aufstellung der Minister zur Entlassung durch den Präsidenten fokussiert, sie gerät durch das Gefälle im Layout ganz leicht ins Wanken. Direkt unterhalb des Entlassungsbildes ist zudem eine Textfläche auf den Hintergrund des Merkel-Gabriel-Bildes gesetzt worden. Die Fotografie im Hintergrund auf der rechten Seite ist durch zwei, nicht klar voneinander abgegrenzte Körper bestimmt. Der Handschlag der beiden Präsidenten des Bundestags¹⁰⁹ wird erst auf den zweiten Blick sichtbar, er ist allerdings durch den Schnittpunkt von *Planimetrie* und *szenischer Choreographie* fokussiert (gestrichelte Linie in Bild 5.28). In der rechten, unteren Ecke wird der Teil eines weiß unterlegten Textblockes sichtbar, in dem die oberen beiden Zeilen durch fette gedruckte Letter gestaltet sind. Außerdem sind sowohl oberhalb des Kopfes von Gabriel als auch auf seiner Rückenpartie (mittig) zwei kleinere, weiße Textblöcke auf schwarzem Untergrund gesetzt. Durch letzteres als auch durch den weiß unterlegten Textblock wirkt Gabriels massige Rückenpartie weniger stark.

Durch diese Modulation wird Gabriels ‚Widerstreben‘ noch mehr als in der *Welt* zurückgenommen. In dieser kompositionellen Einbettung sind Merkels rechter Arm, der hier als sich abstützend sichtbar wird, sowie ihr übriger Oberkörper sehr präsent. Letzterer wird zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass die Überschrift den gleichen, dunkelblauen Farbton wie der Blazer hat. So sind Überschrift und die Körperlichkeit Merkels und insbesondere ihre Mimik wechselseitig aneinander ausgerichtet und bilden außerdem die je größten Elemente ihrer Art auf der Doppelseite (Bild 5.27 auf Seite 153). Dementsprechend steht die abgebildete Interaktion von Merkel und Gabriel letztlich in einer ambivalenten Relation zu den anderen ikonischen Elementen.¹¹⁰ Merkel steht Gabriel noch offensiver als in der

¹⁰⁹ Heinz Riesenhuber (oben) und Norbert Lammert (unten).

¹¹⁰ Es führt an dieser Stelle zu weit, die Relation aller textlichen und bildlichen Elemente (vor allem der anderen Oberkörper) genauer in den Blick zu nehmen. Es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass Merkel den Abschluss einer dynamischen Reihe bildet, die mit einer sportiven Frau in gleicher Körperhaltung wie Merkel unten rechts (Werbeblock) beginnt und ebenfalls Barroso umfasst. Jener bildet in Ausrichtung

Welt gegenüber. Ihrer Körperlichkeit wird in der Modulation mehr Raum gewährt als ihm. Insbesondere durch die planimetrische Heraushebung ihres lächelnden, auf Gabriels herabschauenden Blicks bestimmt sie in ihrem Gebaren die Situation. Merkel steht letztlich über Gabriel, der wiederum wie aus der Fläche, bzw. von der Seite verdrängt erscheint.

Zudem gibt es zwei weitere Linien, die hier als *szenische Choreographie* die Körper zueinander ausrichten und darüber hinaus als planimetrische Linien der gesamten Doppelseite fungieren (siehe Bild 5.27 auf Seite 153). Die eine verläuft an Merkels innerer Armkante, markiert den Arm in seiner gestützten Ausrichtung, und bindet diesen unmittelbar an das Entlassungsbild (oben sowie an den Werbeblock unten). Die andere Linie verläuft über Gabriels Nackenpartie in die rechte untere Ecke der ausgeschnittenen Fläche¹¹¹. Im Vergleich zu den Zuschnitten in *SZ* und *Welt* ist die aufgenommene Situation durch ihre kompositorische Einbettung in eine Text-Bild-Anordnung weniger relevant. Die Körperbilder werden aus ihrem ursprünglichen fotografischen Kontext herausgelöst und in eine neue Umgebung gesetzt, in der sie neben den vielen anderen sichtbaren Personen (fast) als einzige ‚Freisteller‘ erscheinen und zu den dominierenden Körperbildern der Doppelseite werden. Die Fotografie, die selbst bereits einen engen Ausschnitt der Situation zeigt, wird in der *Bild* dahingehend transformiert, dass die Zeitung den ikonischen Kontext völlig neu kreiert und die Fotografie, bzw. vielmehr das, was davon übrig bleibt, darunter subsumiert. Merkel erscheint in der Modulation der *Bild* als die Person, der Gabriel völlig untergeordnet wird, bzw. sie wird als ihm überlegen gestaltet.

Die gestaltete Nähe als Gegen- und Miteinander in SZ, Welt und Bild

In den folgenden zwei Vergleichen werden die drei Bilder aus *SZ*, *Welt* und *Bild* mit Pressefotografien verglichen, die die gleiche soziale Situation aus anderen Perspektiven und/oder zu anderen Momenten aufgenommen haben. Durch diesen Vergleich wird deutlich, wie konstruiert die Nähe zwischen den beiden Politiker*innen in den von den Zeitungen veröffentlichten Bildern ist. Zunächst erfolgt die Kontrastierung mit der (nicht

und Farbigkeit einen Konterpart zu Merkel, siehe Bild 5.27 auf Seite 153.

¹¹¹ Sie führt über diese hinaus quer durch die Doppelseite auf das Kinn der sportiven Frau unten links.

beschnittenen) Version der DPA (oben rechts) sowie einem Hochformat der gleichen Szene (oben rechts) (Vergleich 5.29).



Bild 5.29: Vergleich von SZ, Welt (oben links/rechts) und BILD mit DPA-Fotografien (Mitte/unten rechts)¹¹²

¹¹² Quellen: für alle Bilder Michael Kappeler/DPA, oben rechts: aus Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, oben links: aus Die Welt, 23.10.2013, S. 1, Mitte: aus <http://www.moz.de/artikel-ansicht/dg/0/1/1221179> (letzter Zugriff: 24.11.2015) und unten links: Bildzeitung, 23.10.2013, S.3.

In der ursprünglichen Fassung der Agentur DPA (Mitte) ist der Abstand der Oberkörper zueinander – zwischen Gabriels Oberarm und Merkels Brustbereich – deutlicher sichtbar. Dieser wird durch den neuen Zuschnitt in der *SZ* (oben links) und der *Welt* (oben rechts) zurückgenommen, wodurch die geringe Distanz zwischen den beiden verstärkt wird, die im DPA-Bild (Mitte) bereits angelegt ist. Homolog dazu ist in den beiden Zeitungsbildern Merkels rechter Arm auf eine Weise zugeschnitten, dass ihr Abstützen nach unten nicht sichtbar ist. Durch den Zuschnitt erscheint es vielmehr so, als wäre ihr Arm nach vorne gerichtet. Er ist oberhalb der Stelle abgeschnitten, wo er ganz leicht nach unten hin abknickt und der Ärmel gerade nach unten verläuft. Auf diese Weise wird im Zuschnitt von *SZ* und *Welt* die Nähe und der Bezug der Körper aufeinander gesteigert.

Das Abstützen Merkels ist in einer hochformatigen Variante der Szene der DPA (unten rechts) noch markanter. In diesem anderen Ausschnitt und Zuschnitt der Körperlichkeit ist sowohl die Dominanz Merkels – durch ihren nicht mehr so stark nach vorne gebeugten Körper – als auch Gabriels körperliches Widerstreben zurückgenommen (Rücken- bzw. Schulterpartie). Zwar ist immer noch ihre Mimik zentral, allerdings fällt der Blick nicht mehr so stark nach unten. Zudem ist die Gruppe im Hintergrund als solche nicht mehr zu erkennen, so dass die beiden sich nicht mehr so stark von dieser als separierte soziale Einheit absetzen.

Durch den Anschnitt von Merkels Haaren in der *SZ* (oben links) kommen die Betrachter*innen noch näher als in der unbeschnittenen Fassung der Agentur (Mitte) an die Situation heran. Der Anschnitt ist ein Stilmittel aus der Dokumentarfotografie und erhöht die bildlich vermittelte ‚Authentizität‘ der Szenerie. Nicht nur die Fotografierenden, sondern auch die (antizipierten) Betrachter*innen sind dadurch nah dran am Geschehen. Das DPA-Bild ist in der *Bild* (unten links) nicht zugeschnitten. Vielmehr wird die markante Überlegenheit Merkels über die modulierende Einbettung in den Kontext der Zeitungsseite gestaltet. Durch das Überdecken der Gruppe im Hintergrund wird das Moment des Gegen- und Miteinander zurückgenommen und Merkel als die Überlegene in der Beziehung gestaltet. Es lässt sich festhalten, dass die drei Tageszeitungen verschiedene Nuancen des Verhältnisses von Gabriel und Merkel gestalten bzw. auf dieses unterschiedlich verweisen. Merkels dominante Position und die Nähe der beiden

Politiker*innen wird vor allem durch die Perspektive und den Ausschnitt konstruiert. Im nächsten Vergleich wird deutlich, dass der vorgefundene Moment nicht so intim ist, wie dies durch die Bilder suggeriert wird (Vergleich 5.30).



Bild 5.30: Vergleich von SZ (o. links), Welt (Mitte) und Bild (u. links) mit den Bildern von Common Lens (o. rechts) und Bundesbildstelle (u. rechts)¹¹³

¹¹³ Quellen: oben links: Michael Kappeler/DPA, aus: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S.1, oben rechts: Axel Schmidt/CommonLens, Mitte: Michael Kappeler/DPA, aus: Die Welt, 23.10.2013, S.1, unten links: Michael Kappeler/DPA, aus: Bildzeitung, 23.10.2013,

Durch den Vergleich mit den beiden Aufnahmen rechts wird deutlich, dass der physische Abstand zwischen ihnen in der Situation beträchtlich ist. Das Bild der Agentur *Common Lens* (oben rechts) zeigt den gleichen Augenblick aus einer anderen Perspektive¹¹⁴. In dieser Aufnahme wird deutlich, dass Gabriel den Blick gesenkt hat. Die beiden setzen sich nicht mehr von einer diffusen Gruppe ab, sondern die Bestuhlung des Bundestages ist sichtbar. In diesem Bild wird weniger ein Aushandlungsprozess auf der körperlichen Ebene gezeigt, sondern Merkels Macht wird ihr auch qua Amt zugeschrieben, auf ihrer Seite ist im Hintergrund ein Stuhl der Regierungsbank erkennbar. Die beiden befinden sich hier (fast) auf gleicher Kopfhöhe und Gabriel hat den Blick ebenfalls gesenkt.

Dagegen hat Gabriel im Bild der *Bundesregierung* (unten rechts), das einen größeren Ausschnitt der Szenerie zu einem leicht anderen Zeitpunkt zeigt, den Kopf erhoben und Merkel lacht nicht. Er erscheint größer und stützt sich mit der rechten Hand erkennbar ab. Dagegen ist Merkels Hand nicht zu sehen. Die beiden sind umgeben von Abgeordneten, die wiederum kleine Gruppen für sich bilden oder in Bewegung sind. Im Kontrast zu den Zeitungsbildern links ist in den Fotos rechts nun auch Gabriels Mimik erkennbar, womit den Betrachter*innen ein anderer Einblick in die Interaktion von Merkel und Gabriel ermöglicht wird. Während die beiden oben immer noch für sich sind, sind sie unten zwischen Anderen zu sehen.

Indem der Abstand zwischen Merkel und Gabriel bereits im nicht beschnittenen DPA-Bild gering erscheint und dieser im je unterschiedlichen Zuschnitt in *SZ* und *Welt* gar noch mehr zurückgenommen wird bzw. in der Modulation der *Bild* aus dem Kontext gelöst wird, gestalten die Bildproduzent*innen eine spezifische Nähe der Politiker*innen. In den drei Bildern dokumentiert sich ein *Gegen- und Miteinander* zwischen den Akteur*innen, das von den Zeitungen je unterschiedlich stark gewichtet

S.3., unten rechts: Bundesbildstelle, aus: <http://atlanticsentinel.com/2013/10/german-coalition-expected-to-introduce-national-minimum-wage/angela-merkel-sigmar-gabriel/> (letzter Zugriff: 24.11.2015).

¹¹⁴ Vgl. auch das Cover des Buches. Eine Analyse jener Bilder würde den Auswahlmechanismen des Fotografen nachgehen. Das für den hiesigen Vergleich hinzugezogene Bild ist durch diesen beschnitten worden und zeigte ursprünglich eine Rahmung ähnlich der Bilder oben rechts und unten links. Ich danke Axel Schmidt von CommonLens herzlich dafür, dass ich seine Fotografien für den Umschlag verwenden durfte.

wird. Zugleich sind die Betrachtenden im *SZ*-Titelbild durch den Zuschnitt näher an der sozialen Situation dran als im Aufmacherbild der *Welt*. Dagegen spielt in der *Bild* der Ort der Situation keine Rolle (mehr), sondern allein die Überlegenheit Merkels in ihrer Beziehung zu Gabriel. *Wie kann diese besondere Nähe, die Art des Gegen- und Miteinanders von Merkel und Gabriel, noch näher gefasst werden? Was kommt darin zum Ausdruck?*

Durch eine Kontrastierung mit Bildern aus anderen sozialen Zusammenhängen wird es möglich, die Spezifik dieses Moments vertiefender herauszuarbeiten und die soziale Gestaltetheit der Bilder zu rekonstruieren.

5.2.2.1 Die Gestaltung von Nähe im sampleexternen Vergleich

Durch die nun folgende *sampleexterne* komparative Analyse verfolgt die Art der gestalteten Nähe der beiden Politiker*innen in ihrer Eigenart. Der ikonischen Gestaltung der Interaktion von Merkel und Gabriel liegen spezifische soziale Typisierungen zugrunde. In der nahen Figurenkonstellation zeigen sich Verweise auf Merkmale der *Allianzbildung*, der *Ehrerbietung*, von *Intimität* und einem *spielerisch-ritualisierten Kämpfen*.

Merkel und Gabriel stecken ‚die Köpfe zusammen‘. Es ist für die Analyse des Bildes nicht von Belang, was sie möglicherweise unter Ausschluss anderer Politiker*innen und der Öffentlichkeit in der konstituierenden Sitzung des Bundestages aushecken. Was jedoch nachgezeichnet werden kann, ist die Art ihrer gestalteten Beziehung und was sich darüber über das Verhältnis von Politik und Medien ableiten lässt. In der Szenerie liegt etwas Konspiratives, doch woran kann dies festgemacht werden?

Die Fotografien des ersten Clusters teilen mit den Zeitungsbildern eine atmosphärische ähnliche Grundstimmung (Cluster 5.31)¹¹⁵.



Bild 5.31: Cluster 1: Allianzen¹¹⁶

¹¹⁵ Aufgrund der besseren Anschaulichkeit von zwei parallelen Bildern und wegen ihrer Spezifik wird die Text-Bild-Kombination der *Bild* nicht in den rein ikonischen Cluster aufgenommen, aber in der Interpretation selbstverständlich berücksichtigt.

¹¹⁶ Quellen: oben links: Bettmann/Corbis, oben rechts: Andrew Parsons/Conservatives, aus: <https://www.flickr.com/photos/25129269@N06/4072880660>, (letzter Zugriff 3.12.2015), Mitte links: Michael Kappeler/DPA, aus: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, Mitte rechts: Michael Kappeler/DPA, aus: Die Welt, 23.10.2013, S. 1.,

Sie wird getragen von der professionellen Ausleuchtung sowie den Personen in dezenter, dunkler Geschäftskleidung, die ebenfalls nur bis zur Brust abgebildet sind. Die Mode ist in den oberen Bildern noch etwas seriöser als unten, da die Personen zu ihren Sakkos Krawatten tragen. Oben sind Männer des öffentlichen Lebens gezeigt, bis auf eine Ausnahme Politiker auf Pressekonferenzen. Die unteren Bilder sind Stills und zeigen Mafiosi in Spielfilmen. Ob in dem fotografierten/gefilmten Augenblick Absprachen getroffen oder vertrauliche Informationen ausgetauscht werden, ist nicht ohne Unterstellung festzumachen. Jedoch wird ikonisch durch die Körper, die alle dynamisch aufeinander bezogen sind, und die atmosphärische Räumlichkeit auf eine *Allianz* zwischen den Abgebildeten verwiesen und eine konspirative Grundstimmung gestaltet, auf je unterschiedliche Weise.

Die Allianz äußert sich in der Gestaltung eines Schulterschlusses auf Pressekonferenzen (oben) sowie eines bezwingenden Nackengriffs eines Mafioso (unten). Sie ist keine unter Gleichberechtigten, denn gemeinsam ist all diesen Variationen, dass je eine Person dominiert, nämlich die je rechte im Bild. (Dies ist genau entgegengesetzt zu den Merkel-Gabriel-Bildern.) Von der dominierenden Person ist entweder mehr Gesicht in Relation zur anderen Person zu sehen (linke Bilder), diese hat die andere Person im Griff und damit die Oberhand in der Situation (Bilder unten) oder es ist diejenige, die nah am Ohr der anderen Person ist (oben rechts/unten links). Zwar ist im Bild oben links die linke Person am Ohr der Rechten, allerdings ist dort die rechte Person als Dominantere markiert, denn von ihr ist mehr Gesicht zu sehen und ihre Hand liegt ruhig auf.¹¹⁷ So sind bei den Personen in den Bildern oben die Hände anders gestaltet als in

unten links: Still aus ‚The Sopranos‘/Channel 4, <http://metro.co.uk/2013/06/20/rip-james-gandolfini-the-best-and-worst-but-mostly-worst-parodies-of-the-sopranos>“, -opening-credits-3849427/, letzter Zugriff: 25.3.2015, unten rechts: Still aus ‚Good-Fellas – Drei Jahrzehnte in der Mafia‘/Warner Bros., aus: <http://www.moviepilot.de/movies/goodfellas-drei-jahrzehnte-in-der-mafia/images/5717699> (letzter Zugriff: 24.11.2015).

¹¹⁷ An diesem Bild lässt sich besonders gut herausarbeiten, welche Rolle das Vorwissen in der Interpretation von Bildern spielt. Zunächst wurde das Bild dahingehend gedeutet, dass die linke Person (der ehemalige sowjetische Botschafter in London (Jacob Malik) die dominierende Person ist, da sie spricht und die Hand leicht erhoben hat, während die rechte Person zuhört. Nachdem ich wußte, dass die rechte Person der (der zum Zeitpunkt der Aufnahme ehemalige) sowjetische Präsident Georgi

den Bildern unten. Die dominierende Person im oberen rechten Bild hat – ebenfalls wie oben links – ruhig aufliegende Hände (wie dies im Ansatz zu sehen ist). Dagegen wird die rechte, zuhörende Person ohne Hände und damit passiv gezeigt. Dies stimmt wiederum mit den Bildern unten überein, wo nur von der je dominierenden Person eine Hand zu sehen ist. Das heißt, es hängt je vom Kontext des Bildes ab, ob Hände in einer ruhigen Haltung (Bilder oben) oder Hände in Aktivität (Bilder unten) auf die Dominanz einer Person verweisen.

In den vier Vergleichsbildern spielen für die Gestaltung der Allianz ebenfalls die Blickverhältnisse eine Rolle. Im Vergleich zu den Personen der linken Bilder schauen die Personen rechts mehr aufeinander (oben), bzw. blicken sich direkt in die Augen (unten) und bieten dabei dem Gegenüber direkter die Stirn, was eine Ausgeglichenheit zwischen beiden betont. Die Nähe von Nasen und Ohren verweisen auf ein *geschlossenes Bündnis* der Akteur*innen. Dagegen erscheint die körperliche Bezugnahme der Politiker*innen in den Zeitungsbildern etwas distanzierter bzw. wie in einem Zwischenmoment. Es wird hier weniger ein existierendes Bündnis dargestellt, zur Geltung kommt der Augenblick der Aus- und Verhandlung, die *Allianzbildung*.

Von Merkel ist zwar keine aktive Hand sichtbar, aber zumindest ein Teil ihres Oberarms. Gerade dieser Arm wird – wie bereits erwähnt – in *SZ* und *Welt* so zugeschnitten, dass er als nach vorn gerichtet erscheint, in der *Welt* ist er noch markanter, was dort (neben anderen Komponenten) die gestaltete Offensivität Merkels verstärkt. In der *Bild* stützt er, zwar nicht beschnitten, aber gepaart mit dem ersetzten atmosphärischen Hintergrund, eine eindeutige Dominanz Merkels.

In den sechs Bildern wird ein Bündnis vor den Augen anderer und simultan unter deren Ausschluss vorgeführt. Allen Bildern ist gemeinsam, dass die Allianz bzw. deren Bildung vor den Augen eines antizipierten medialen Publikums stattfindet. Oben wird dies vermittelt durch den

Maximilianowitsch Malenkow ist, habe ich das Bild noch einmal genauer angeschaut und es zeigte sich, insbesondere im Vergleich mit den anderen des Clusters, dass Malenkows Dominanz hier dadurch gestaltet wird, dass mehr Gesicht von ihm zu sehen ist sowie eine ruhig-aufliegende, abwartende Hand.

Blick auf einen Schulterschluss, in den Zeitungsbildern durch das Gestalten einer Beobachtungssituation und unten durch die Szene vor hellen Fenstern. Die Körper sind alle so gestaltet, dass sie sich vom Rest der Umgebung abgrenzen, durch die zusammengesteckten Köpfe und nahen Oberkörper. Das Publikum ist von diesen Bündnissen ausgeschlossen. Darin dokumentiert sich eine Übergegensätzlichkeit aus Nähe und Distanz. Diese Nähe-Distanz-Relation ist nicht nur konstitutiv für die abgebildeten Interaktionen, sondern verweist auf das Verhältnis von Abgebildeten und Abbildenden. Im Falle der Fotografien im Bundestag erhalten die Fotograf*innen vor Ort wie auch die antizipierte Leserschaft zwar Einblick in die vertrauliche Situation, bleiben aber als Zuschauer*innen letztlich außen vor. Dadurch wird das verschwörerische Moment gesteigert bzw. als solches in der ikonischen Nähe sichtbar.

Was die körperliche Dynamik der Politiker*innen angeht, geriert sich Merkel nicht nur in allen drei Zeitungsbildern als die Aktivere bzw. wird als solche gestaltet, sondern Gabriel wird im Gegensatz dazu in einer defensive Haltung gezeigt. Dies wird insbesondere durch die Aufnahme von oben hinten verursacht, die seine Mimik nicht erkennen lässt und wodurch sein Oberkörper deutlicher nach unten gerichtet und sein Kopf wie eingezogen erscheint. Wie der folgende Vergleich zeigt, kann dieser Aspekt als *Ehrerbietung* rekonstruiert werden (Bild 5.32).



Bild 5.32: Cluster 2: Ehrerbietungen¹¹⁸

Eine ähnliche Neigung des Oberkörpers mit nach unten gerichtetem Blick findet sich in Bildern der Verneigung zur Begrüßung einer Königin (oben links) sowie zur Entgegennahme einer Medaille (oben rechts). Außerdem zeigt sich eine gleichartige körperliche Bezugnahme auch als Zeichen männ-

¹¹⁸ Quellen: oben links: Tim Graham Photo Library/GettyImages, oben rechts: Maxim Shemetov/AFP/GettyImages, Mitte links: Michael Kappeler/DPA, aus: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S.1, Mitte rechts: Michael Kappeler/DPA, aus: Die Welt, 23.10.2013, S.1., unten links: Keystone, unten rechts: Venturelli/WireImage/GettyImages. Zur farblichen Korrespondenz des Clusters möchte ich erwähnen, dass die Queen ein blaues Kleid trägt und der Vorhang im Bild unten rechts ebenfalls in mittelblau gehalten ist, was einen Kontrast zu den schwarz gekleideten Personen markiert.

licher Galanterie im Handkuss. Der Handkuss hat eine lange feudalistische Tradition. Er bringt als Geste das hierarchische Verhältnis von Lehnsherr und Untergebenen bzw. dessen Ehrerweisung gegenüber seinem Herrn zum Ausdruck, indem er sich vor ihm verneigt und seine ausgestreckte Hand küsst. Der Handkuss verweist demnach auf einen Statusunterschied. In der modernen Gesellschaft ist er eher ein spielerischer Akt (Bilder unten). Die Frau schaut im Augenblick der Ehrerbietung durch die geneigte Körperhaltung des Mannes auf diesen herab und quittiert dessen temporäre Unterwerfung mit ihrem ironischen Lächeln (unten). Der Handkuss findet in der Öffentlichkeit statt. Dies wird in den Bildern unten wie auch oben links durch den Vorhang im Hintergrund, *vor* dem die Szene stattfindet, manifest, und markiert das jeweilige Ritual als öffentliches. Wie bereits im ersten Cluster (siehe Cluster 5.32 auf Seite 166) spielen hier die Hände eine wichtige Rolle, indem sie die ‚situative Oberhand‘ übernehmen. Die je ranghöhere Person hält die Rangniedrigere auf gebührendem Abstand. Diese Rangordnung kann – wie im Beispiel des Handkusses – auch nur von kurzer Dauer sein.

Zwar weist Gabriels gebeugte Haltung Aspekte des Verneigens und der Ehrerbietung auf, allerdings wird auch deutlich, dass Merkel ihn nicht nur auf Distanz hält, sondern Gabriel ebenfalls entgegen kommt, womit dessen Unterwerfung zurückgenommen wird. Diese Hinwendung Merkels wurde im ersten Cluster als Aspekt der Allianzbildung rekonstruiert. Dabei blieb die geschlechterspezifische-heterosexuelle Dimension, die dem Bild auch zugrunde liegt, noch unberücksichtigt. Der Szene liegt auch ein Aspekt des Flirtens zugrunde. Allerdings geht es nicht um den sich anbahnenden Austausch von Intimitäten zwischen Merkel und Gabriel, denn die beiden teilen keine intime Nähe, wie das nächste Cluster deutlich macht, indem Bilder von Hochzeitspaaren zum Vergleich herangezogen werden (Bild 5.33).



Bild 5.33: Cluster 3: Intimität¹¹⁹

Im Vergleich zu den drei Brautpaaren fällt auf, dass sich Merkel und Gabriel in der *SZ*, *Welt* und *Bild* *nicht* berühren, wenn sie auch nah

¹¹⁹ Quellen oben: © Amélie Losier, Mitte links: Michael Kappeler/DPA, aus: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, Mitte rechts: Michael Kappeler/DPA, aus: Die Welt, 23.10.2013, S. 1., unten links und rechts: privat. In Absprache mit der Fotografin sowie dem Hochzeitspaar sind die Bilder oben sowie unten rechts verpixelt.

beieinander sind.¹²⁰ Während die Arme im Bild oben (ähnlich wie im Cluster *Ehrerbietung*, siehe 5.32) zwar als Abstandshalter fungieren, haben sie dennoch wie in den beiden unteren Bildern Anteil an der körperlichen Einheit zweier Personen. Im Kontrast zu den Pressefotos äußert sich in den Hochzeitsbildern der soziale Bezug in einer körperlichen Berührung. So ist zwar oben keine innige Umarmung des Paares sichtbar wie unten, dennoch wird deutlich, dass das Brautpaar einen gemeinsamen Moment körperlicher Erregung teilt. Darauf verweisen neben dem direkten Augen-Blick auch die angespannten Schultern, die planimetrisch fokussiert sind (siehe Bild 5.43 auf Seite 189). Ein solcher Elan ist in den Pressebildern nicht spürbar, was die ‚Flirtsituation‘ in *SZ*, *Welt* und *Bild* als weniger intim erscheinen lässt bzw. vielmehr auf eine andere Form sozialer Beziehung verweist. In den Fotos der Hochzeiten teilen die Akteur*innen eine gemeinsame Intimsphäre was sich in der Art ihrer körperlichen Nähe zeigt. Die nah voreinander befindlichen Gesichter sowie ihre Berührungen, insbesondere der Kuss und das Umgreifen der Hüfte der Frauen durch die Männer verweisen auf eine inkorporierte Innigkeit. Während oben und links unten (noch) die Augen-Blicke von Bedeutung sind, spielt im intensiven Kuss unten rechts das sich Tief-in-die-Augen-Schauen keine Rolle mehr, sondern das in diesem bereits angelegte Verschmelzen der Körper zu einer Einheit.

In allen Bildern fällt auf, dass je eine Person größer erscheint als die andere und damit gewissermaßen über der Anderen steht (vgl. auch Goffman 1981: Kap. Relative Größe). Während bei den Hochzeitspaaren jeweils der größere Mann auf die Frau schaut, bzw. sich zu ihr beugt, ist es in *SZ*, *Welt* und *Bild* Merkel, die die Größere/Höhere von beiden ist. Hinzu kommt, dass in den Hochzeitsfotografien die linke Körperseite, bzw. Schulterpartie der Männer breiter erscheint als die der Frauen, am deutlichsten unten links. Dagegen ist es in den Pressebildern Merkels Partie, von der man ‚mehr‘ sieht, da Brustbereich und Gesicht von vorne zu sehen sind, wenn auch die massige Rückenpartie Gabriels dazu ein Gegengewicht darstellt. Wie bereits im letzten Fallvergleich der Bilder von Merkel und Westerwelle

¹²⁰ Die Hochzeitsbilder werden hier zunächst auf der Ebene eines Motiv-Vergleichs verwendet, im nächsten Abschnitt (vgl. Abschnitt 5.3) werden sie für einen fallübergreifenden Vergleich herangezogen.

wird deutlich, wie in der Gestaltung von Merkel mit männlichen Politiker*innen auf eine heternormative Beziehung angespielt wird, jedoch in vertauschten Rollen.

Außerdem fällt im Vergleich zum oberen Bild auf, dass das Paar dort als körperliche Einheit *vor* einer Hochzeitsgesellschaft festgehalten wird. Im Gegensatz zur Situation im Bundestag sind die Personen der Korona erkennbar und der Moment spielt sich vor ihnen ab. Sie sind als in der Situation Anwesende unmittelbar auf ihn bezogen und werden nicht, wie in der *SZ*, *Welt* und vor allem der *Bild* davon gestalterisch ausgeschlossen. Dort sind die Personen im Hintergrund diffus (oder gar ersetzt (*Bild*)) und können als ein unbekanntes (Massen-)Publikum, das zwar am politischen Geschehen Teil hat, aber zugleich davon ausgeschlossen ist, beschrieben werden. Darauf werde ich noch einmal zurückkommen.

Durch das Cluster *Intimität* konnte gezeigt werden, dass in den Pressefotografien nicht der Elan einer innigen Beziehung im Vordergrund der Gestaltung steht, sondern vielmehr das routinierte Agieren zweier Berufspolitiker*innen. Was diese Routine auszeichnet, wird im letzten Cluster aufgezeigt (Bild 5.34). (Diese letzte Gegenüberstellung hätte auch an erster Stelle der Clustervergleiche stehen können, da die abgebildete Interaktion auf dieser körperlichen Grunddynamik basiert.) Die politische Routine des Gegen- und Miteinanders entpuppt sich durch den Vergleich im letzten Cluster als ein Ringen um Positionen, das auch auf körperlicher Ebene erfolgt. Interpretatorische Assoziationen, dass Merkel sich hier Gabriel aufdrängt, bzw. diesen verdrängt, Gabriel hingegen in seiner Defensive einen gewissen Handlungsspielraum hat (seine Schulter ragt etwas in Merkel hinein) werden durch den Kontrast mit den Ringerbildern oben ikonisch nachvollziehbarer. Wie bereits in den Clustern zuvor, wird auch durch dieses deutlich, dass die Hände (und Arme) eine aktive Rolle in der Auseinandersetzung spielen. Dabei hat die für den Moment je stärkere Person den Blick (leicht) auf das Gegenüber gesenkt. Die antike Darstellung (oben links)¹²¹ verweist auf die historische Fundierung ikonischen Wissens um

¹²¹ Die Abbildung des Reliefs ist zur besseren Vergleichbarkeit von der Autorin beschnitten.

ein Miteinander-Ringen. Dieses trägt auch – mit einem ironischen Augenzwinkern betrachtet – animalische Züge (Bilder unten). Im Ritual des Aufeinander-Losgehens und spielerischen Kämpfens wird mit Körperkraft ausgehandelt, wer der Stärkere der beiden ist. Durch dieses Cluster wird deutlich, dass die Betrachter*innen jenseits von Politik aktive, miteinander ringende Körper sehen.



Bild 5.34: Cluster 4: spielerisch-ritualisierte Kämpfe¹²²

ten worden, Ausgangspunkt war der Anschnitt der Körper in der Ringer-Fotografie rechts.

Durch das Vorwissen der abbildenden Bildproduzent*innen werden der Wahlausgang (die CDU hat mehr Stimmen erhalten als die SPD und ist damit die stärkere Partei) und die Koalitionsverhandlung gewissermaßen durch den ikonischen Verweis auf die Körper mitgestaltet. Es wird nicht nur von Merkel und Gabriel Politik gemacht, sondern sie werden darin durch die sie abbildenden Tageszeitungen auf eine spezifische Weise gestaltet. Dies verweist nicht nur auf das politische Verständnis der Medien bzw. ihre Interpretation der Situation vor Ort, sondern diesem liegen bestimmte Orientierungen zugrunde, was nun näher beleuchtet wird.

Merkels ‚Koalitionsflirt‘ zwischen Verhandlungssache (SZ, Welt) und eindeutiger Überlegenheit (Bild)

Auch im letzten Cluster wird ein weiteres Mal evident, was die abbildenden Bildproduzent*innen gestalterisch gewichten: sie bringen die Köpfe zusammen. Hierin wird das gestalterische Ringen um Nähe zur beobachteten Situation markant. Der schnappschussartige Stil der Aufnahme suggeriert, bei dem tête-à-tête der beiden Politiker*innen dabei gewesen zu sein. *SZ* und *Welt* gleichen sich darin, die Fotografie als Abbild der Situation zu gestalten. Dies spielt im Bildjournalismus eine wichtige Rolle, indem das Ereignis vor der Kamera festgehalten werden soll. Der offensive Blick Merkels, die defensive Haltung Gabriels geschehen vor Ort, sonst hätten sie nicht abgebildet werden können. Die Bilder sind während der konstituierenden Sitzung des Bundestages nach der letzten Bundestagswahl Ende September 2013 entstanden. Zu diesem Zeitpunkt waren die Koalitionsverhandlungen zur großen Koalition aus CDU und SPD noch in vollem Gange. Das Ringen der Parteivorsitzenden um Positionen wird durch die Bilder auf eine spezifische

¹²² Quellen: oben links: Olympische Spiele der Antike: Sportdarstellung eines Ringkampfes als Relief einer Statuenbasis, Marmor, ca. 510 v. Chr./Berliner Festspiele, aus: <http://www.hna.de/kultur/ende-entschied-ringen-2479405.html>, letzter Zugriff: 24.11.2015, oben rechts: Christoph Herwig/fotocommunity.de, Mitte links: Michael Kappeler/DPA, aus: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S.1, Mitte rechts: Michael Kappeler/DPA, aus: Die Welt, 23.10.2013, S.1., unten links: Manoj Shah/The Image Bank/GettyImages, unten rechts: Shutterstock, aus: <http://thoughtcatalog.com/donielle-muransky/2012/05/8-ways-female-party-animals-behave-like-actual-animals/>, letzter Zugriff: 3.12.2015).

sche Art festgehalten und damit festgelegt. Das politische Geschehen kann – wie hier im Bundestag – immer nur aus einer Distanz heraus beobachtet werden, die Fotograf*innen befinden sich auf den Rängen oberhalb des Plenarsaals (vgl. Abschnitt 5.2.1). Dennoch wird durch die Aufnahmeweise unterstellt, an Ort und Stelle bzw. nah dran gewesen zu sein. Dies wird durch die Gestaltungsleistungen der Tageszeitungen noch gesteigert. Sie ringen aus der Distanz heraus um Nähe zur Politik. Die Medien gestalten nicht nur eine spezifische Nähe von Merkel und Gabriel, sondern in den veröffentlichten Bildern vermittelt sich zudem deren Verhältnis zur Politik.

Dass Merkel zwar den Überblick und die Oberhand in dem Moment hat, Gabriel jedoch mit von der Partie ist, gestaltet ihre soziale Beziehung als eine Allianz, in der sie aufeinander angewiesen sind. Merkels ‚Koalitionsflirt‘ verweist auf ein spielerisch-ritualisiertes Kämpfen um Positionen. Dies resultiert einerseits aus der korporierten Praxis der Politiker*innen und wird andererseits durch die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent*innen zur Geltung gebracht. In der Gestaltung der *SZ* wird im Kontrast zur *Welt* deutlicher auf eine sich arrangierende Beziehung der Politiker*innen verwiesen. Die beiden sind situativ nicht gänzlich gleichgestellt, aber grundsätzlich *autonom*, was sich in den Kreuzungspunkten der planimetrischen Linien verdeutlicht (siehe Bild 5.23 auf Seite 149). Dieser Aspekt prinzipiell ebenbürtiger Akteur*innen wird in der *Welt* zurückgenommen. Dort ist Merkel offensiver gestaltet. Zugleich wird sie in ihrer Dynamik deutlicher an die Anderen im Hintergrund gebunden sowie an Gabriel, der in seiner defensiven Position markanter auf sie bezogen ist als in der *SZ* (vgl. auch hier den planimetrischen Kreuzungspunkt in Bild A.14 auf Seite 304). Markiert wird in der *Welt* die Reaktion bzw. ein Bezug der Akteur*innen aufeinander, der die Körper je unterschiedlich (offensiv-defensiv), also in flexibler Weise gestaltet. In der Gestaltung der *Welt* ist der jeweilige Bezug aufeinander prägender als in der *SZ*, welche die einzelnen Politiker*innen bzw. deren Unabhängigkeit stärker hervorhebt. So dokumentiert sich in der *SZ* eine gestalterische Orientierung an der *Autonomie* der Körper (im Bild), in der *Welt* dagegen an ihrer begrenzten *Flexibilität*.

Gemeinsam ist beiden Zeitungen die Aushandlung von sozialem Zwischenraum und Positionen. Dagegen sind die Positionen in der abgebildeten Interaktion in der *Bild* auf eine Weise in den Text-Bild-Bezug eingebettet,

dass sie durch das Layout vorgegeben werden. Durch das Überdecken des ursprünglichen Bildhintergrunds wird das konspirative Moment bzw. der Aspekt der Allianzbildung zurückgenommen und Merkel beherrscht eindeutig den Bildraum. Gabriels markante Rückenpartie wird mit anderen Elementen überlagert und er wird an den (Seiten-)Rand gedrängt, allerdings nicht gänzlich verdrängt, denn es braucht ihn, um die Vorrangstellung Merkels überhaupt gestalterisch markieren zu können. Damit ist der abbildhafte, indexikale Verweis auf die Wirklichkeit nicht mehr so relevant, sondern es werden einzelne Elemente des Bildes, die Körper der Hauptfiguren, dekontextuiert (vgl. dazu auch Bohnsack & Przyborski 2015). Es wird ein eigenständigeres Bild konstruiert, indem nicht nur Gabriel Merkel untergeordnet wird, sondern diese wiederum dem Layout der Zeitung. Die Gestaltungsweise der *Bild* zeichnet sich durch eine gestalterische Orientierung an ‚ikonischer Überordnung‘ aus.

Merkels starkes Lächeln fällt in diesem Cluster gewissermaßen aus dem situativen Rahmen und scheint – ebenso wie im ersten Cluster *Allianz* – nicht ganz hereinzupassen, es wird aber im Aspekt ‚freundlich-flirtend‘ insbesondere durch die Cluster *Ehrerbietung* und *Intimität* aufgefangen. Hier zeigt sich, wie die unterschiedlichen Merkmale in der Gestaltung simultan zusammenspielen und übergegensätzliche Bedeutungen hervorbringen können.

In den je unterschiedlichen Orientierungen der Tageszeitungen an Autonomie (*SZ*), an Flexibiliät (*Welt*) und an Überlegenheit (*Bild*) dokumentiert sich ein gemeinsamer Orientierungsrahmen. Allein gemeinsam ist die Gestaltung von fotografischen Abbildern von Politiker*innen, mit denen jedoch unterschiedlich verfahren wird. Dies zeigt auch der letzte Vergleich.

5.2.3 Die Abgeordneten in Merkels Visier in *taz*/FAZ

Die bisher analysierten Bilder stellen Variationen in Zuschnitt und Modulation eines Agenturbildes dar. Im Folgenden werden abschließend die zwei übrigen Zeitungen des Samples in den Blick genommen: *FAZ* und *taz*.

Beide veröffentlichen ein anderes Sujet¹²³ der konstituierenden Sitzung des Bundestags, ebenfalls in einem je anderen Zuschnitt. In diesen Bildern ist ein anderer Blick Merkels zu sehen. Es handelt sich um eine Aufnahme, in der sie auf eine Broschüre mit vielen kleinen Gesichtern schaut. Dieser Blick wird auf je unterschiedliche Weise von der *taz* und der *FAZ* gestaltet.

Der untergeordnet-unterlegene Blick in der taz

Die *taz* druckt das Bild, in dem Merkel in sitzender Haltung auf der linken Bildhälfte erscheint, im Innenteil auf der Seite 6 ab (Bild 5.35)¹²⁴.



Bild 5.35: *taz*, Quelle: Maurizio Gambarini/DPA, aus: *taz*.die tageszeitung, 23.10.2013, S. 6 (in Farbe Bild A.15 auf Seite 305)

¹²³ Bei der Aufnahme handelt es sich ebenfalls um eine Foto der Agentur DPA, das allerdings von einem anderen Fotografen (Maurizio Gambarini) aufgenommen worden ist. Die DPA hatte also zwei Fotografen im Einsatz, woran deutlich wird, dass diese konstituierende Sitzung des Bundestages von den Presseagenturen als wichtiges Ereignis betrachtet worden ist (vgl. dazu auch Abschnitt 5.2.1).

¹²⁴ Das Bild in der *taz* ist eine nahezu unbeschnittene Fassung des Agenturfotos. Der minimale Zuschnitt, der oben das Kinn der Person rechts abschneidet und unten bis an die Ecke der Broschüre herangeht, hat auf die planimetrische Komposition keine Auswirkungen.

Von ihr ist der Oberkörper und das Gesicht zu sehen und sie trägt einen dunkelblauen Blazer. Rechts von ihr ist eine weitere Person zu sehen, deren Kopf beschnitten ist. Sie ist als weiblich markiert, durch eine grobgliedrige Silberkette und ein leuchtend pinkfarbenes Shirt unter ihrem schwarzen Blazer, der im Kontrast zu Merkel einen weiten Ausschnitt hat. Im Kontrast dazu erscheint Merke dezent in Blau gekleidet, sie ist bis auf eine kleine Halskette schmucklos. Der Inhalt des Papiers, das die Person rechts mit ihrer rechten Hand hält und zum Teil auf dem Tisch aufliegt ist nicht zu erkennen, hingegen ist die Broschüre Merkels einsehbar. Sie zeigt kleine passfotoartige Portraits der Mitglieder des neuen Bundestages, die mit einem kurzen Text versehen sind. Während Merkels rechte Hand locker auf dem Tisch liegt, hält sie mit der Linken die leicht gerundete Broschüre etwas hoch. In dieser Hand hält sie die grüne Stimmkarte, auf der ihr Name erkennbar ist. Die planimetrische Komposition hebt hervor, wie Merkel die Broschüre betrachtet bzw. ‚im Begriff ist‘, sie zu durchblättern (Bild 5.36).



Bild 5.36: taz, Planimetrie, (e. E.)

Durch die planimetrischen Hauptlinien, die entlang ihrer rechten Schulter- und Kopflinie sowie entlang des oberen Kopfendes, des pinkfarbenen, farblich hervorstechenden Kleidungsstückes und des Zeigefingers der weiblichen Figur rechts verlaufen, wird ihre nach unten geneigte Kopfhaltung fokussiert. Merkels Pupillen sind zwar nicht erkennbar, aber es wird kompo-

sitorisch die Augenpartie und damit ihr Blick betont, das rechte Auge liegt zudem im goldenen Schnitt.¹²⁵ Die einzelnen Abgeordneten scheinen aus dem Bild heraus in Richtung Betrachter*innen zu blicken.¹²⁶ Insbesondere die Portrait-Reihe oberhalb des Falzes ist in diesem Bild kontrastreicher als die anderen und dadurch besser sichtbar. Damit fallen *szenische Choreographie* und *Planimetrie* ein weiteres Mal ineinander.

Merkel wird hier in einer erhabenen Position gestaltet. Sie schaut konzentriert auf die aneinandergereihten Abgeordneten herab, was gesteigert wird durch ihren Körper, der im Verhältnis zu den kleinen Köpfen sehr groß erscheint. Ebenfalls hebt sie sich von der kopflosen und dadurch objekthaften Figur neben ihr ab, was ihre Bedeutung als aktive Person hervorhebt. Die Abgeordneten tauchen als ‚Bild im Bild‘ in verdichteter und vermittelter Weise auf und werden darin als untergeordnetere soziale Gegenüber positioniert. Diese erscheinen wie in einem Warenkatalog aufgereiht, als könnte Merkel sich darin das zugleich individuelle wie uniforme politische Personal frei auswählen. Zugleich wird durch die Gestaltung darauf aufmerksam gemacht, wie die (sichtbaren) Abgeordneten aus dem Bild heraus nach oben schauen. Damit wird einerseits auf den Blick Merkels, der auf sie fällt, verwiesen und andererseits auf den Blick der Betrachter*innen auf die gesamte Szene.

An dieser Stelle ähneln sich die Gestaltungsweisen von *taz* und *Bild* (siehe Bild 5.28 auf Seite 154) in ihrem Verweis auf die Rolle der Bildbetrachtung, auf je unterschiedliche Weise. Das Bild in der *taz* bildet keine unmittelbare Interaktion zwischen zwei Akteur*innen ab, sondern verweist auf eine bereits medial vermittelte Bezugnahme von Merkel auf die Abgeordneten, die wiederum aus ihren Passbildern heraus die Betrachter*innen anschauen. Merkels Schauen ist gewissermaßen ein Stellvertreter*innenblick. Dabei ist

¹²⁵ Das Auge liegt somit im ‚linken‘ Goldenen Schnitt, dieser wurde mit der Software *Gimp* ermittelt.

¹²⁶ Dies wird durch die Drehung des Bildes um 180° umso evidenter. Üblicherweise erleichtert das Wenden eines Bildes das ‚sehende Sehen‘. Dies ermöglicht ein weniger starkes ‚Achten‘ auf Gestik und Mimik (vgl. Abschnitt 3.2.2). In diesem Fall bringt das Hilfsmittel allerdings den erstaunlichen Effekt hervor, die Blickbezüge des Bildes zu verdeutlichen.

nicht direkt sichtbar, wie sie ihre ‚Gegenüber‘ anblickt, da keine Augäpfel sichtbar sind, aber es ist ihre körperliche Ausrichtung zu sehen, mit geneigtem Kopf blickt sie aufmerksam auf die Abgeordneten herab. Nicht nur Merkel schaut auf die Abgeordneten herab, sondern die Betrachter*innen schauen ebenfalls aus einer erhöhten Perspektive auf die Kanzlerin sowie die Abgeordneten, was durch deren ‚Zurück-Blicken‘ zusätzlich markiert wird. Dies verweist auf ein Unterordnungsverhältnis der verschiedenen Betrachter*innen. Abgeordnete unter Merkel, Abgeordnete und Merkel unter der antizipierten Leserschaft, dem sich wiederum die *taz* gestalterisch unterordnet. Dagegen ist in der Fotografie der *Bild* (siehe Bild 5.27 auf Seite 153) die Neigung des Kopfes zwar weniger stark, allerdings wird durch das andere Setting Merkels überlegener Blick (auf Gabriel) markant hervorgehoben und, wie bereits beschrieben, ‚steht‘ wiederum das Layout über der Fotografie. Im Versuch, die Politiker*innen in eine eindeutig asymmetrische Beziehung zu bringen, werden in *Bild* die Interpretationsspielräume der Betrachter*innen negiert. Dies verweist auf ein im Vergleich zur *taz* genau entgegengesetztes Verhältnis von Abgebildeten und Abbildenden, denn die *Bild* stellt sich in der Gestaltung ‚über‘ das Bild bzw. über die Deutungsweisen der Betrachter*innen.

Dynamische Blicke in der FAZ

Dagegen ist in der *FAZ* das Foto sehr stark beschnitten und als Titelbild gedruckt worden (Bild 5.37).



Bild 5.37: FAZ, Quelle: Maurizio Gambarini/DPA, aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.2013, S. 1 (in Farbe Bild A.16 auf Seite 305)

Im Vordergrund ist die Broschüre und von Merkel nur noch deren Hände sowie ein sehr kleiner Abschnitt des geknöpften Jacketts zu sehen. Durch den extremen Zuschnitt auf ungefähr ein Viertel der vorherigen Bildfläche sind nun vor allem die Finger ihrer Rechten und der Handrücken markant sowie die grüne Stimmkarte in der Linken, auf der nun deutlicher ihr Name zu erkennen ist. Außerdem ist das Mikrophon in der rechten unteren Bildecke deutlicher zu sehen. Von der rechten Person sind noch der rechte Unterarm und einzelne Fingerglieder, die etwas halten, sichtbar. Planimetrisch hervorgehoben ist die Broschüre, Merkels Rechte sowie die Passbilder entlang des Falzes (Bild 5.38). Die planimetrische Hauptlinie, die durch den Falz der Broschüre und entlang der rechten Hand verläuft, verweist darauf, wie Merkel die Abgeordneten ‚in der Hand hat‘, jedoch nicht gänzlich, denn zugleich erscheinen sie im Zuschnitt deutlicher als einzelne Bildelemente bzw. eigenständigere Köpfe.



Bild 5.38: FAZ, Planimetrie (e. E.)

Insbesondere die Köpfe aus der kontrastreichsten Portrait-Reihe oberhalb des Falzes sind hervorgehoben über die Positionierung an der Mittelsenkrechten des Bildes sowie im Verhältnis der *Drittelaufteilung*¹²⁷.

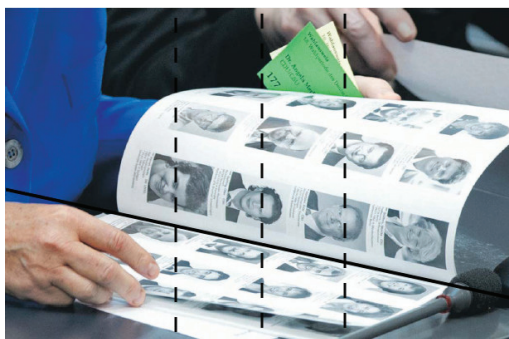


Bild 5.39: FAZ, Planimetrie und szenische Choreographie (gestrichelte Linien, e. E.)

¹²⁷ Die Drittelaufteilung wurde ebenfalls mit der Bildbearbeitungssoftware *Gimp* rekonstruiert. Sie bewirkt ähnlich wie der *Goldene Schnitt* ein ausgewogenes Verhältnis der einzelnen Bildelemente zueinander.

Wieder fällt hier die *Planimetrie* mit der *szenischen Choreographie* in eins (Bild 5.39). Es sind vor allem die Blicke des zweiten und dritten Gesichts von rechts, zwei Politiker im mittleren Alter, sowie die der jungen Politikerin ganz links in der Reihe betont. Damit werden die Blickbezüge anders als in der *taz* thematisiert. Während dort die Blicke auf verschiedene Ebenen der Unterordnung und insbesondere die antizipierte Leserschaft verweisen, fällt im Zuschnitt der *FAZ* Merkels Blick nicht mehr so stark ins Gewicht. Die Perspektive des Bildes scheint nicht mehr so stark von oben fotografiert und die Blickbezüge verschieben sich zugunsten der Abgeordneten. Diese erscheinen individualisierter als in der *taz* und in ihrer Position nicht so sehr (am Tisch) ‚festgenagelt‘, sondern aktiver, sie blicken markanter aus dem Bild heraus. Aber sie treten durch die Aufreihung nicht als gänzlich einzelne Akteur*innen auf, sondern in geordneter Weise. Darin dokumentiert sich ein soziales Verhältnis, das eine Orientierung an der Dominanz Merkels in sich birgt, an der die Abgeordneten wie dynamisch beteiligt erscheinen. Merkel ist gewählt worden. Und der Hinweis auf die Stimmkarte, die im Goldenen Schnitt fokussiert ist, zeigt an, dass sie diese wie für die nächste Abstimmung parat hält.

Ähnlich wie in den ersten drei Bildern von Merkel und Gabriel wird auch in diesen beiden Bildern aus *taz* und *FAZ* aus der Distanz um Nähe gerungen. Während in den ersten drei Bildern die enge Bindung von Politik und Medien als Beobachtung des gerichteten Blick Merkels auf Gabriel zum Ausdruck kommt, wird hier nur noch auf ‚medial vermittelte Weise‘ beobachtet. In die Beziehung von Kanzlerin und Abgeordneten kann nicht unmittelbar Einblick genommen und es wird keine Interaktion abgebildet. Vielmehr verweisen die unterschiedlichen Blickbezüge auf die jeweilige Verhältnisse. In der *taz* ‚überkreuzen‘ sich die Blick der Beobachter*innen folgendermaßen: Merkel blickt auf Abgeordnete, Abgeordnete auf die Betrachter*innen, diese wiederum auf die politischen Protagonist*innen. In der *FAZ* werden die Blicke der Abgeordneten gesteigert. Durch den Zuschnitt bzw. das ‚Heranzoomen‘ wird der unmittelbare Blickkontakt gesteigert, der nun, nicht mehr wie in *taz* das Publikum thematisiert, sondern das Agieren der Politikerin mit ihrem politischen Gegenüber, welches hier im Zuschnitt ‚herangezoomt‘ wird.

Durch den letzten Fallvergleich soll das herausgearbeitete, öffentliche Verhältnis von Politik und Medien, das sich durch eine Übergegensätzlichkeit aus Nähe und Distanz auszeichnet, in einem fallübergreifenden Kontrast weitergehend spezifiziert werden. Zum Vergleich werden Bilder herangezogen, die keine Pressefotografien sind, sondern ein privates Ereignis dokumentieren. Es werden Fotografien von Hochzeiten betrachtet, die einerseits von beauftragten Hochzeitsfotograf*innen und andererseits von geladenen Gästen aufgenommen worden sind. In ihnen zeigt sich, dass professionelle und private Fotograf*innen die Bilder unterschiedlich gestalten und es kommt darin ihre jeweilige soziale Beziehung zum Hochzeitspaar zum Ausdruck.

5.3 Ein fallübergreifender Vergleich mit Hochzeitsbildern

Um das gesellschaftliche Verhältnis von Politiker*innen und Tageszeitungen in seiner spezifischen Eigenart noch detaillierter rekonstruieren zu können, wird nun – ergänzend zu den bisherigen Fallanalysen – ein Vergleich vorgenommen, der über *alle* Fälle hinweg geht. Dies ist ein weiterer Schritt zur Generalisierung der Ergebnisse in Kapitel 6. Um den Spezifika der redaktionellen Gestaltungsweisen näher zu kommen, ist es notwendig, die Genregrenzen des Bildjournalismus zu verlassen. Als ein möglicher Kontrast für die Analyse bieten sich Fotografien an, die in einem privaten Rahmen produziert werden. So dokumentieren etwa Bilder von Hochzeiten ebenfalls ein Ereignis, allerdings werden die Bilder nicht über einen bestimmten Kreis an Personen hinaus veröffentlicht. *Macht es dabei einen Unterschied, wer die Hochzeit fotografiert?* Um eine mögliche Differenz in den Gestaltungsweisen der Bilder auszuloten, suchte ich nach Hochzeiten, auf denen sowohl die Gäste als auch zur Dokumentation beauftragte Fotograf*innen aktiv waren.

So fragte ich im weiteren Bekanntenkreis nach Paaren, die mir Bilder ihrer Hochzeit zur Verfügung stellten, für die sie auch ein/eine Fotograf*in beauftragt hatten. Sie sollten 5-10 Aufnahmen auswählen, die die für sie

wichtigsten Bilder des Ereignisses darstellen.¹²⁸ Die Auswahl, bzw. Begrenzung wurden von vielen Paaren als „Problem“ bezeichnet, da diese teilweise über 10.000 Aufnahmen ihrer Trauung besitzen.¹²⁹ Letztlich wurden aber nur in einem Fall mehr als 10, nämlich 20 Bilder ausgesucht. Die Bilder erhielt ich per E-Mail oder auf einer Daten-CD. Es wurde gekennzeichnet, welche der Aufnahmen jeweils von der zum Fotografieren beauftragten Person stammen und welche von den weiteren Gästen der Familie bzw. dem Freundes- und Bekanntenkreis.¹³⁰ Aufgrund der Schwerpunktsetzung der Studie auf die Gestaltungsleistungen von Tageszeitungen wurde das Sample der Hochzeitsbilder nicht weiter strukturiert. Interessant wäre es etwa den milieuspezifischen Differenzierungen weiter nachzugehen, die sich in der Analyse angedeutet haben.

Die Fallvergleiche der Pressebilder zeigen drei verschiedene soziale Situationen, die als ‚grüßende Gebärde‘ (Kapitel 4), ‚unmittelbare Körper‘ (Abschnitt 5.1) sowie ‚gerichteter Blick‘ (Abschnitt 5.2) rekonstruiert wurden. Der Vergleich mit den Hochzeitbildern richtet sich nur auf die letzte Situation. Der zentrale Kontrast zu diesen ‚privaten‘ Blicken der Hochzeitspaare liegt in der körperlichen Berührung, die von den Hochzeitsfotograf*innen und den Gästen je unterschiedlich gezeigt wird.

¹²⁸ Die Auswahl und damit die Autorisierung (Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: Kap.3.5.3., Przyborski & Schreiber i.E.) der Bilder erfolgt somit durch die Paare selbst, damit werden die Bilder als Dokumente ihres Habitus verstanden.

¹²⁹ Sofern ich dies nachvollziehen konnte, wurde die Auswahl der Bilder von der Ehefrau realisiert. Im Sample sind nur heterosexuelle Paarkonstellationen enthalten, der Aufruf wurde auch an gleichgeschlechtliche Paare gerichtet.

¹³⁰ Es stellte sich heraus, dass die einfache Unterscheidung von professionell tätigen Hochzeitfotograf*innen und weiteren Gästen, die fotografieren, den sozialen Gegebenheiten nicht gerecht wurde. So gab es folgende Überschneidungen. Eingeladene Freund*innen/Familienangehörige übernahmen aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit als Fotograf*innen die Aufgabe, die Hochzeit zu dokumentieren und ein nicht professionell agierender Amateur fungierte als Hochzeitsfotograf. Es werden somit

Beobachtungen privater Blicke

Aus den in Frage kommenden Hochzeitsbildern wurden vier zur genaueren Analyse herangezogen¹³¹. Es sind diejenigen Bilder, die den Pressefotografien darin ähnlich sind, einen spezifischen Blick-Bezug der zwei Hauptprotagonist*innen zu zeigen. Die Nähe ist nicht nur eine, die von den Abgebildeten inkorporiert ist und dadurch nach außen sichtbar wird, sondern sie wird durch die Aufnahmeweise der Fotograf*innen wesentlich mitgestaltet. D.h., es wird eine spezifische Intimität des Paares dargestellt. Dabei zeigt sich ein Kontrast zwischen den Aufnahmeweisen der beauftragten Fotograf*innen und der Gäste.

*Das Brautpaar im Blick der Hochzeitsfotograf*innen*

Im ersten Beispiel sind die zwei Abgebildeten durch die Art ihrer körperlichen Berührung sowie den Augen-Blick als Paar markiert (Bild 5.40). Darüber hinaus sind sie durch ihre Kleidung und insbesondere in der Gestaltung durch den Fotografen als Hochzeitspaar erkennbar. Die Art und Weise, wie die beiden zueinander stehen und sich berühren verweist darauf, dass sie arrangiert worden sind.

diejenigen als Hochzeitsfotograf*innen bezeichnet, die vom Brautpaar explizit zur Dokumentation beauftragt worden sind. (In einem Fall verhielt es sich auch so, dass das Brautpaar im Standesamt von einem Hochzeitsfotografen gefragt worden ist, ob es fotografiert werden möchte und seine Bilder dann im Nachhinein erwarb.)

¹³¹ Die bereits im vorherigen Fallvergleich (vgl. Abschnitt 5.2) zum Teil einbezogenen Bilder von Hochzeitspaaren dienen nun der fallübergreifenden Kontrastierung.



Bild 5.40: Hochzeit 1, professioneller Hochzeitsfotograf (in Farbe
Bild A.17 auf Seite 306)

Das Paar steht gut erkennbar vor einem unspezifischen Hintergrund (in welchem Sträucher von Schnee bedeckt sind) sowie durch die Aufnahme im Profil (Braut), bzw. auf etwas mehr frontale Weise (Bräutigam). Es berührt sich an mehreren Stellen, an der Nasenspitze, am Schulter- und Oberkörperbereich sowie mit den Händen, der Bräutigam hat seinen rechten Arm um die Braut gelegt. Während die Braut den Blumenstrauß hält, der beinahe ein Viertel der Bildfläche ausfüllt, berührt ihr kleiner Finger die unteren Fingerspitzen des Bräutigams, deren Hand wiederum ihre Finger und auch den Strauß umfängt. In der Rekonstruktion der *Planimetrie* wird deutlich, dass im Gesamten das körperliche Arrangement der beiden von Starrheit geprägt ist (Bild 5.41, durchgezogene Linien).



Bild 5.41: Hochzeit 1, Planimetrie (e. E.)¹³²

Die Kopfbedeckung der Braut und die Schulter des Bräutigams fallen in der gleichen Achse nach rechts unten wie auch ihr rechter Unterarm und die sich vor dem Strauß berührenden Hände. Die Verlängerung der Linie endet in der unteren rechten Bildecke. Hinzukommt eine schräge Linie nach oben, die von der unteren linken Bildecke über das Kleid hinaus verläuft und in die parallel zum Gesicht der Braut verlaufende Linie der Kopfbedeckung übergeht. Außerdem ist die *szenische Choreographie* (gestrichelte Linie Bild 5.41) in die Planimetrie eingelagert. Sie verweist auf die Ausrichtung der Gesichter zueinander. Diese sind neben dem jeweiligen Halsbereich die hellsten Stellen im Bild. Ihr unterer Rand verläuft dabei in übergewöhnlicher Weise zur Schulterlinie und zur Armlinie. Dies hebt den

¹³² Aus Gründen des Persönlichkeitsschutzes wurden die Gesichter in Absprache mit den Hochzeitspaaren verpixelt, bei den Bildern der 2.Hochzeit wurde dies vom Brautpaar nicht gewünscht.

Aspekt der gesamtkörperlichen Bezugnahme des Paares hervor bzw. ihrer ‚inneren-intimen‘ Beziehung. Die strenge Ausrichtung der Körperlichkeit steht im starken Kontrast zum herzlichen Lachen der Braut, bzw. dem verschmitzten Grinsen des Bräutigams. Hier entsteht ein interaktiver Bruch der Abgebildeten mit dem abbildenden Fotografen, der das Hochzeitspaar mit Blumenstrauß auf seine strikte Art als Bild ‚in Szene setzt‘.

Die hier sichtbare, korporierte Paarpraxis verweist auf ihre Positionierung gegenüber dem Fotografen. Gemeinsam distanzieren sie sich von ihm, der wiederum konträr zu ihnen agiert. Denn er ordnet den Bräutigam als schützende (durch den gut sichtbaren Bereich des Brustkorbes) und die Braut fest-haltende Person (Hüfte, Hände) an. Aus dieser Enge brechen beide ein Stück weit aus, insbesondere die Frau durch ihr herzhaftes Lachen sowie den etwas abgespreizten kleinen Finger, der die Fingerkuppen des Mannes umschließt.¹³³

Zwar wird in der Gestaltung der Aspekt der innigen Beziehung und völligen Bezugnahme aufeinander betont, gleichzeitig wird durch die Performanz des Paares *und* in der Komposition betont, dass dies kein völlig ‚privater‘ Augen-Blick ist. Die beiden markieren durch das Tragen von Hochzeitsgarnitur, dass sie hier etwas für andere präsentieren, mit der Heirat zelebrieren sie ihre auf die Zukunft festgelegte intime Zweisamkeit öffentlich. Gleichzeitig werden sie durch den Fotografen als Hochzeitspaar stilisiert. Dieser steigert ihre Ausrichtung auf andere auf seine Weise und macht ein Bild des Paares, in dem er die Symbolik eines frisch vermählten Paares, Brautschmuck und -strauß, planimetrisch fokussiert. Zudem verweist die rigorose Anordnung der Körper in der Bildfläche, bzw. die Verbindung der Körper zum Bildrahmen auf den *modus operandi* des Fotografen, der die Körper hier als *statische Körperbilder* gestaltet. In der Art der Bildrahmung dokumentiert sich die Orientierung daran, das

¹³³ Der Rekonstruktion des Paarseins bzw. von Intimität, könnte auch in den anderen Bildern mehr Beachtung geschenkt werden. Da allerdings nicht die Analyse differenter Paarpraktiken im Fokus der Arbeit steht, sondern der Vergleich mit Pressefotografien, wird hier nur insoweit auf die innere Beziehung des Paares eingegangen, wie es für die Fragestellung relevant ist, nämlich im Kontrast zur Darstellung einer politischen Beziehung. (vgl. zu Rekonstruktion von Paarbeziehungen in Fotografien auch (von Sichtart 2015).)

Brautpaar anzuordnen und damit in einem scheinbar vorher feststehenden Arrangement vor der Kamera zu positionieren. Dem begegnen die Abgebildeten durch ironische Distanzierung zur fotografischen Situation bzw. zum Verortet-Werden durch den Fotografen. Wichtig ist der Aspekt einer ‚gestalterischen Normierung‘ des Bildes durch den Fotografen, die gewissermaßen als Raster eine strikte Komposition hervorbringt. Dies steht im Kontrast zum nächsten Beispiel, in der der situative Moment im Vordergrund der Gestaltung steht.

Im zweiten, hier analysierten Hochzeitsbild einer professionellen Reportagefotografin ist auf der linken Bildhälfte ebenfalls ein intensiver Augen-Blick zwischen einem frisch vermählten Paar zu sehen. Dies geht einher mit einer Berührung der Braut der Schultern ihrer Bräutigams, der sie wiederum an den Hüften hält (Bild 5.42).



Bild 5.42: Hochzeit 2, professionelle Fotografin Amélie Losier (in Farbe Bild A.18 auf Seite 306)¹³⁴

¹³⁴ In Absprache mit der Fotografin sowie dem Hochzeitspaar ist dieses Bild nicht verpixelt.

Insbesondere auf der rechten Bildhälfte sind im Hintergrund die geladenen Gäste zu sehen. Diese erscheinen zwar unscharf, sind aber beinahe ebenso gut sichtbar, wie das Paar im Vordergrund, das durch seine Schärfe und das auf es fallende Licht hervorgehoben wird. Damit ist das Publikum im Bild sichtbar mit anwesend und bleibt nicht in der situativen Aufnahmeweise implizit bei den Pressebildern (grüßende Gebärde, Körper vor Kameras, Blicke). Dieses Publikum ist kein medial-öffentliches, sondern ein familiär-freundschaftliches, das mit dem Paar einen Moment der Freude teilt.

Es gibt zwei planimetrische Hauptlinien, die parallel aufeinander zulaufen und das Paar in seiner aufeinander ausgerichteten Interaktion markieren (vgl. Bild 5.43).



Bild 5.43: Hochzeit 2, Planimetrie (e. E.)

Die eine verläuft von der unteren linken Bildecke am Rücken des Bräutigams nach oben und die zweite entlang des Kleides und Haarreifes der Braut. Sie verweisen auf eine zugleich intime wie leicht distanzierte Nähe des Hochzeitspaares zueinander. Darin ist es von Familie und Freundes- und Bekanntenkreis abgetrennt, die jedoch zugleich die Kulisse dieser Szene bilden und dadurch in diese integriert sind. Dies zeigt sich zudem in der *szenischen Choreographie* (Bild 5.44).



Bild 5.44: Hochzeit 2, szenische Choreographie (e. E.)

Sie kann durch eine Schräge visualisiert werden, welche von der unteren linken Bildecke entlang der Unterarme des Paares nach rechts oben verläuft. Im Hintergrund sind Köpfe und Augenpartien der Personen betont, die am weitesten vorne stehen. Dies markiert das sich in einer Bewegung zwischen Umarmung und Kuss befindende Hochzeitspaar, welches von den geladenen Gäste im Hintergrund beobachtet wird. Nicht nur das glücklich-erregte Paar, sondern ebenso die schauenden Gäste inklusive des filmenden Gastes werden in diesem Ausschnitt in den Blick genommen. Die Fotografin fokussiert damit nicht nur die körperliche Dynamik des Paares, sondern ebenfalls die Betrachter*innen dieser Situationen und den Filmenden. Dadurch entsteht eine Spannung, die zwischen dem intensiven Augen-Blick des Paares und seiner Beobachtung changiert.

Bei diesem Bild handelt es sich nicht um eine Auswahl des Paares selbst, sondern um einen Favoriten der Fotografin, die ebenfalls eine Auswahl für die Forscherin zusammengestellt hat.¹³⁵ Auch in diesem Bild ist wie im ersten Hochzeitsbild (siehe Bild 5.40 auf Seite 185) ein gestalterischer

¹³⁵ Dies ist der einzige Fall des Samples zu dem sowohl die Auswahl des Paares als auch diejenige der fotografierenden Person vorliegen. Die Fotografin ist nach Selbstauskunft mit dem Paar befreundet. Sie arbeitet nicht als auf Hochzeiten spezialisierte Fotografin, sondern als freie (Reportage-)Fotografin und ihre Auswahl bezog sich

Bezug von Bildrahmen und Bildfläche gegeben. Markant wird dies in der linken planimetrischen Linie, die in die untere rechte Bildecke führt (siehe Bild 5.43 auf Seite 189). Allerdings zeigt sich die Anbindung der Körper an den Rahmen auf weniger starre Weise als im ersten Hochzeitsbild. Das Brautpaar füllt die linke Bildfläche aus und ist vor einem markantem Hintergrund platziert. Zentral im Bild ist die spezifische Verbindung des Paares, das *vor* den Gästen ablichtet wird. Dadurch, dass die Fotografin die Anwesenden fokussiert, wie sie das Paar in einem auf sich bezogenen Moment beobachten/filmen, nimmt sie nicht nur wie die anderen an der Szene teil, sondern ihre Aufnahmeweise verweist zugleich auf ihre distanzierte Perspektive als Fotografin, die das soziale Geschehen fotografisch aufzeichnet und das Setting rahmt. Ihr Bild zeigt, dass sie, wie auch die anderen Gäste, mit dem Hochzeitspaar einen Moment der Freude während der Trauung teilt, indem sie einen innigen Augenblick festhält. Zugleich dokumentiert sich darin ihr professionell-distanzierter Blick auf die Szene. Die Aufnahme verweist deutlicher auf den ‚dokumentarischen Charakter‘ der Fotografie als das erste Hochzeitbild. Die Art der abgebildeten Nähe erscheint nicht, wie im ersten Bild, als ein bereits feststehendes, strenges Arrangement der beiden. Vielmehr wird das Paar in einem aktiven Moment und Bezug zueinander gezeigt, in welchem die Körper auf *dynamische* Weise gestaltet sind und in der beide Akteur*innen in gleicher Weise an der Paar-Beziehung beteiligt sind und die Braut nicht (nur) durch den Bräutigam gehalten wird/werden soll.¹³⁶

nur auf die von ihr geschossenen Bilder. Interessanterweise gibt es von der gleichen Szene noch ein anderes Sujet, welches das Paar und die Fotografin ausgesucht haben. Es würde nun hier zu weit führen, jenes Motiv mit dem hier gezeigten zu vergleichen. Die groben Unterschiede liegen darin, dass dort das Hochzeitspaar in der Umarmung mit einer dritten Person gezeigt wird und diese Drei sich zwischen den Gästen befinden, die sich ebenfalls im Vordergrund befinden und ähnlich scharf gestellt sind. Festgehalten werden kann, dass das hier analysierte Bild für die Fotografin besonders relevant zu sein scheint. Denn die Fotografin hat zwei Fotos der gleichen Situation ausgewählt. Dies ist für eine professionelle Fotografin ungewöhnlich, da diese in ihrer Auswahl, bspw. für einen Auftrag, nicht die gleiche Situation zweimal zeigen würde, jedoch tut sie dies für die Forschende.

¹³⁶ Allerdings fällt auch hier ein leichtes Ungleichgewicht auf, in dem der Bräutigam

Professionelle Gestaltungsleistungen und die Orientierung an der Dokumentation des Ereignisses

In beiden Aufnahmen wird ein spezifischer Modus des Fotografierens deutlich. Er äußert sich im starken Lichtspiel und verweist darin deutlich auf das Medium Fotografie, das sich darin auszeichnet, mit dem ‚Licht zu malen‘, insbesondere in der zweiten Fotografie. Weiterhin komponieren die professionellen (Hochzeits-)Fotograf*innen die Abgebildeten innerhalb des Bildes an bzw. an den Bildrahmen und stellen den sozialen Kontext der Situation mit dar. Jenseits der korporierten Ausdrucksweisen des jeweiligen Brautpaares zeigen sie die Akteur*innen *als frisch Vermählte*. In der Gestaltung werden einerseits Symbole der Vermählung (Kleidung, Brautstrauß) sowie der intime Augen-Blick des Brautpaares planimetrisch hervorgehoben. Dies verweist auf eine Orientierung an einer Aufnahmeweise in der Art der Dokumentarfotografie, indem das soziale Ereignis ‚Hochzeit‘ beobachtend festgehalten und damit das Setting als Bild gerahmt wird.

Die Orientierung daran, das Ereignis zu dokumentieren, lässt sich in der Rekonstruktion der Differenzen der beiden Fotograf*innen in ihrer Gestaltung von Bildfläche und Bildrahmen – statisch vs. dynamisch – sowie des sozialen Kontextes noch spezifizieren. In der ersten Fotografie geht es nicht etwa um die Darstellung des Paares Meyer¹³⁷, das hier heiratet, sondern vielmehr um die Gestaltung eines typischen Hochzeitspaares, dessen Arrangement bereits vor der Aufnahme fest zu stehen scheint. Im Kontrast dazu ist die zweite Fotografie eine des ‚entscheidenden Moments‘ (vgl. Cartier-Bresson 2014). Die Fotografin fokussiert einen besonderen Augenblick während der Vermählung. Dass die Gäste mit abgebildet sind, ist ein weiterer Aspekt des Dokumentarischen, indem der Ort der Aufnahme mit dargestellt wird. Auch das Lichtspiel ist so gesteigert, dass das Foto an eine Filmszene erinnert, die jedoch tatsächlich stattgefunden hat, was den ‚authentischen Charakter‘ der Aufnahme unterstreicht.

durch seinen Hüftgriff etwas mehr Handlungspielraum hat. Er scheint die Braut mehr ‚im Griff‘ zu haben als diese den Bräutigam, indem sie ihn ‚nur‘ an den Schultern hält, was allerdings wieder in den Bereich der Rekonstruktion der Paarbeziehung fällt.

¹³⁷ Bei dem Namen handelt es sich um ein Pseudonym.

Während die (Hochzeits-)Fotograf*innen das soziale Ereignis ‚Hochzeit‘ zum Bild, und dabei immer auch zu ‚ihrem‘ Bild gestalten, akzentuieren die fotografierende Gäste das Brautpaar in anderer Weise. Sie sind als Familienangehörige, Freund*innen oder Bekannte auf ‚persönlichere‘ Art und Weise an der Situation beteiligt, wie die folgenden Vergleiche zeigen.¹³⁸

Das Hochzeitspaar im Blick der Gäste

Das folgende Foto stammt von der gleichen Hochzeit wie das zuletzt analysierte Bild (Bild 5.45). Das Foto ihres Kusses ist eine von zwei privaten Aufnahme, die das Paar mir neben den Bildern der professionellen Fotografin zur Verfügung gestellt hat.



Bild 5.45: Hochzeit 2, private Aufnahme (in Farbe Bild A.19 auf Seite 307)

¹³⁸ Mir liegen keine Informationen darüber vor, in welcher sozialen Beziehung die jeweilige fotografierende Person zum Paar steht.

Darin zeigt sich, dass ihnen diese (private) Aufnahme, wie sie sich küssen, besonderes wichtig für die Auswahl für die Forschende ist.¹³⁹

Die *Planimetrie* verdeutlicht, dass der Bezug der Körper zum Rahmen des Bildes unwichtig ist (Bild 5.46).



Bild 5.46: Hochzeit 2, private Aufnahme, Planimetrie (e. E.)¹⁴⁰

Vielmehr werden die Körper in ihrer Interaktivität gezeigt. Es wird der Moment der Berührung, insbesondere durch die Münder hervorgehoben. Diese planimetrische Fokussierung geht einher mit der *szenischen Choreographie*, in welcher der innige Kuss die gleichzeitige Berührung sowie Distanzierung der Körper hervorhebt (Bild 5.47).

¹³⁹ Das davor analysierte Bild ist dasjenige in der Auswahl der beauftragten Fotografin, das die größte Nähe des Paares zeigt. Es gibt auch in den anderen Fällen Kusszenen, die allesamt nicht von den Hochzeitsfotograf*innen stammen. In all diesen Bildern sind interessanterweise Türen sichtbar oder angedeutet sichtbar. Eine Anspielung auf den privaten Moment?

¹⁴⁰ In Absprache mit dem Hochzeitspaar ist dieses Bild nicht verpixelt.



Bild 5.47: Hochzeit 2, szenische
Choreographie (e. E.)

Der Kuss findet vor einem diffusen Hintergrund statt, in dem spezifische Elemente nicht erkennbar sind. Damit ist die stark aufeinander bezogene Interaktion, die auf eine Verschmelzung der Körper hin angelegt ist, wichtiger als eine gestalterische Anbindung der Körper an den Rahmen, wie dies in einer *statischen* Weise im ersten Hochzeitsbild (siehe Bild 5.43 auf Seite 189) oder auf *dynamische* Art im zweiten Beispiel gestaltet wird (siehe Bild 5.44 auf Seite 190).

Durch die leichte Unschärfe der gesamten Fotografie sowie den unspezifischen Hintergrund ist das Paar als sehr lebendig gestaltet. Außerdem liegt eine Übergegensätzlichkeit in der Aufnahmeweise, in der die fotografierende (und auch die betrachtende) Person von der Interaktion ausgeschlossen und zugleich darin eingeschlossen ist. Sie ist durch die Beobachtung bei diesem Moment des innigen Küssens mit dabei. Dies deutet darauf hin, dass der fotografierende Gast sich in einem nahen Verhältnis zum Paar befindet. Zwar ist der Kuss der frisch Vermählten ein erwartbares Ritual sowohl

unmittelbar nach der Trauung als auch im Rahmen der Feierlichkeiten¹⁴¹, durch die Art der Aufnahme ist die Anteilnahme daran hier allerdings gesteigert bzw. beinahe voyeuristisch gefärbt.

In einem letzten Kontrast wird deutlich, dass diese Art eines ‚verschmelzenden‘ Aufnehmens das Tun des Paares fokussiert (Bild 5.48).



Bild 5.48: Hochzeit 3,
private Aufnahme¹⁴²

¹⁴¹ So ist ein Brauch bei Hochzeitsfeierlichkeiten, dass die Gäste durch das leichte Schlagen an die Gläser das Paar auffordern, sich zu küssen. Dies kann im Verlauf des Abends mehrfach geschehen.

Es wird hier zwar nicht wie im vorherigen Bild ‚mitgeküsst‘, sondern das Bild verdeutlicht, dass auch bereits an der Vorbereitung des Kusses ‚teilgenommen‘ werden kann. Die aufnehmende Person vollzieht im Aufnehmen gewissermaßen die Anbahnung des Kusses mit. Die hier gestaltete Nähe ist eine, die maßgeblich vom Bräutigam bestimmt wird, was die *Planimetrie* markiert (Bild 5.49, durchgezogene Linien.)



Bild 5.49: Hochzeit 3,
Planimetrie und szenische
Choreographie (e. E.)

Zugleich entzieht sich die Braut bzw. kann sich dem Mann nicht entziehen, was sich gesamtkörperlich niederschlägt und sich im spiegelbildlichen, aufeinander bezogenen Verhältnis von *Planimetrie* und *szenischer Choreographie* (gestrichelte Linien), die diese Reaktion der Frau hervorhebt, äußert. Zwar teilt das Hochzeitspaar eine intime Nähe, jedoch bilden die

¹⁴² Die Fotografie hat in der unteren linken Bildecke einen schrägen Rand und wurde mir so vom Brautpaar zur Verfügung gestellt (in Farbe Bild A.20 auf Seite 307).

beiden Körper (noch) keine Einheit, wie im vorherigen Bild. So fallen das Abbilden der Berührung und ihres Inter-Akts als Anbahnung hin zum Kuss in diesem Bild zusammen.

Der von den Paaren ausgewählte, je individuelle Kuss bzw. dessen Anbahnung könnten im Vergleich mit den anderen Bildern der professionellen Fotograf*innen möglicherweise als ‚private‘ Variante einer typisierten Aufnahmeweise von frisch Vermählten beschrieben werden. Sie zeichnet sich nicht nur durch eine größere Nähe der Abgebildeten aus, sondern verweist auf die Personen, die ihnen nahe stehen. Während sich die Professionellen in einem beobachtenden und distanzierteren Verhältnis zum Paar befinden bzw. eine solche Haltung gegenüber dem gesamten Setting haben, nehmen die Gäste am Inter-Akt teil. Ihre nahe Beziehung zum Paar zeigt sich in der Gestaltung einer innigen Intimität, die keineswegs einen Bruch von Abgebildeten und Abbildenden aufzeigt, wie im ersten Hochzeitsbild (siehe Bild 5.40 auf Seite 185). Im Gegenteil verweist die verschmelzende Gestaltungsweise auf eine freundschaftlich-familiäre, gewissermaßen mit ihrem Tun mitschwingende Praxis.

Private Bildgestaltungen und die Orientierung beim Geschehen ‚mitzumachen‘

In den beiden privaten Bildern wird nicht, wie in den ersten beiden Bildern, in erster Linie ein soziales Ereignis dokumentierend gerahmt und die Körper der frisch Vermählten zum Bild gestaltet, sondern in den Aufnahmen steht die Interaktion der Abgebildeten im Fokus. Die befreundete Person nimmt auf eine andere, nämlich persönliche Weise an der Interaktion des Paares teil. Sie ist nicht nur Beobachtende, indem sie Blicke fotografiert, sondern nimmt unmittelbarer auf das Paar Bezug, indem sie ihren intimen Inter-Akt aufzeichnend ‚mitmacht‘. Die Nähe von zwei Akteur*innen zueinander wird nicht aus der Distanz abgebildet, sondern an ihrer Nähe wird ‚teilgenommen‘, womit das Bildmachen als *mimetisches Handeln* (vgl. Gebauer & Wulf 1998: 15) betrachtet werden kann.

In den privaten Aufnahmen kommt die Nähe und der persönliche Bezug der Bildproduzent*innen vor und hinter der Kamera in der Wahl des Motivs und der Aufnahmeweise zum Ausdruck. Möglicherweise ist dies ein spezifischer ‚Aspekt‘ fotografischer Situation im privaten Rahmen, wenn abgebildete und abbildenden Bildproduzent*innen sich persönlich kennen.

Leider kann an dieser Stelle darauf nicht näher eingegangen werden, da der Fokus der Analyse auf dem Vergleich von Pressefotografien liegt und nicht darauf gerichtet ist, was die Gestaltungsweisen privater Bilder ausmacht.¹⁴³ Gerade im Vergleich von distanzierten-öffentlichen mit privaten-nahen Bildern wird deutlich, dass die soziale Beziehung zwischen den an der Bildproduktion Beteiligten *konstitutiv* für die fotografische Praxis sowie die Gestaltung von Bildern ist.

Die Gestaltung von Körperbildern in der Presse im Vergleich mit privaten Hochzeitsbildern: Auf dem Weg zur Typenbildung

Durch den über alle Fälle hinweg gehenden Vergleich von Presse- mit Hochzeitsfotografien konnte Folgendes gezeigt werden. Die professionellen/beauftragten Bildproduzent*innen teilen die Orientierung am fotografischen Abbilden eines spezifischen Ortes und Zeitpunktes. Im nächsten Kapitel wird diese Orientierung als gemeinsamer Orientierungsrahmen der Tageszeitungen herausgearbeitet und zudem ihre Gemeinsamkeiten und Differenzen erläutert. Dabei werden auch die Ergebnisse des fallübergreifenden Vergleichs in Bezug zueinander gesetzt. Die Hochzeitsbilder zeigen nicht nur die Interaktionen des Brautpaares, sondern in ihnen kommt das je unterschiedliche soziale Beziehungen der Abbildenden zum Brautpaar zum Ausdruck. So werden auch in den Pressebildern nicht nur die Politiker*innen in sozialen Situationen bzw. in Interaktionen mit den verschiedenen Gegenübern gezeigt, sondern in ihrer Aufnahme- und Gestaltungsweise dokumentiert sich das Verhältnis von Presse und Politik, das als ein öffentliches von Nähe und Distanz geprägt ist.

¹⁴³ Wie bereits erwähnt haben alle Hochzeitspaare des Samples eine Kusszene ausgewählt, die immer von den Gästen aufgenommen wurden. Es wäre überaus lohnenswert in einer weiteren Studie zu fragen, ob sich darin ein Strukturprinzip privater Fotografien abzeichnet. Vgl. dazu auch die Studie von Maria Schreiber (Schreiber 2015a), in der sie herausarbeitet, dass das Smartphone-Foto von zwei jungen Freundinnen im Vergleich zur analogen Aufnahme zweier älterer Damen kein bloßes Abbild von Freundschaft ist. Das Bild stellt vielmehr ein ‚verkörpertes Tun‘ dar und ist damit Teil ihrer freundschaftlichen Praxis.

6 Typologie: *Ästhetisches Agieren* in Tageszeitungen

*Im Folgenden wird eine Typologie dargelegt, die auf der komparativen Analyse von fünfzehn publizierten Pressebildern in fünf deutschsprachigen Tageszeitungen basiert (Kapitel 4 und 5). Im Rahmen der Dokumentarischen Methode wird hiermit zum ersten Mal eine sinngenetische Typenbildung erprobt, die lediglich mit Bildern arbeitet und die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent*innen herausarbeitet (vgl. Abschnitt 3.3.3). Um deren Orientierungsrahmen sowohl ikonisch als auch begrifflich fassen zu können, orientiere ich mich insbesondere an einer Übersicht, die alle Bilder noch einmal zeigt (vgl. auch 6.1).*

*Die Typologie baut auf der Rekonstruktion der Gestaltungsweisen der Körperbilder auf. Sie arbeitet eine gemeinsame Orientierung der Tageszeitungen am Abbildcharakter des Fotografischen heraus (Abschnitt 6.1). Dafür werden die zwei gestalterischen Dimensionen Relationierung von Bildfläche und -rahmen und abgebildete Interaktion expliziert und die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Tageszeitungen im ästhetischen Agieren dargestellt (Abschnitt 6.2). Im Anschluss daran wird die Beziehung der Bildproduzent*innen zueinander (Abschnitt 6.3) und das Verhältnis von gestalterischer Gewichtung und sozialer Relevanzsetzung in den Blick genommen (Abschnitt 6.4). Zusammengefasst äußert sich die Gemeinsamkeit der Tageszeitungen darin, dass sie sich am fotografischen Abbildcharakter orientieren. Ihre Gestaltungsleistungen verweisen zudem auf Spezifika des öffentlichen Verhältnisses von Presse und Politik sowie auf eine unterschiedliche, habituell bedingte Konstruktion sozialer Ordnung (Abschnitt 6.5).*

6.1 Die Gestaltung von Politiker*innen in Pressefotografien: Zur Rekonstruktion der Orientierung am fotografischen Abbildcharakter

Das analysierte Bildmaterial stammt aus den folgenden Tageszeitungen: Süddeutsche Zeitung (*SZ*), Welt (*Welt*), Frankfurter Allgemeine Zeitung (*FAZ*), Bildzeitung (*Bild*) sowie taz.die tageszeitung (*taz*) (vgl. Abschnitt 3.4). Die Auswertung erfolgte entlang der folgenden Forschungsfragen: „*Was dokumentiert sich in einer gedruckten Pressefotografie über das gesellschaftliche Verhältnis der abgebildeten Politiker*innen vor der Kamera und der abbildenden Medienakteur*innen hinter der Kamera? Auf welche Weise wird ein fotografierte Körper im und als Bild gestaltet?*“

Die nun folgende *sinngenetische Typenbildung* (vgl. auch Abschnitt 3.3.3) analysiert die Gestaltung der Körper im Bild im Hinblick auf das Verhältnis von abgebildeten und abbildenden Bildproduzent*innen. Die Basistypik wird gefasst über die *gestalterische Orientierung am Abbildcharakter* der Körper-Fotografien. Sie lässt sich auch folgendermaßen fassen: Wie gestalten die Tageszeitungen Körperbilder? Welche jeweils unterschiedlichen Gestaltungsweisen zeigen sich in der Relationierung von Körper und Bild in den veröffentlichten Pressefotografien?

Es folgt nun eine Übersicht der Bilder, auf die sich die folgenden Ausführungen beziehen (Tabelle 6.1):

In den Einzelbildinterpretationen wurde deutlich, dass das Verhältnis von Körper und Bild von den Gestaltungsleistungen der abgebildeten *und* der abbildenden Bildproduzent*innen abhängig ist. Die Politiker*innen treten auf ihre Art vor die Kameras und interagieren mit verschiedenen Gegenübern. Dies sind die anderen Personen, die ebenfalls abgelichtet werden, ein (mögliches) Publikum vor Ort, die antizipierten Bildbetrachter*innen sowie die Fotograf*innen, die die Politiker*innen aufnehmen. Letztere gestalten die Bilder durch ihre Habitus, die als Hexeis im Bild sichtbar werden. Im Fokus der Studie stehen jedoch weniger die korporierten Praktiken der Abgebildeten als vielmehr die gestalterischen Praktiken der Akteur*innen hinter der Kamera, die die fotografierten Körper *im* und *als* Bild gestalten.

Die Gestaltungsleistungen der Tageszeitungen werden anhand von zwei Dimensionen ihres ästhetischen Agierens erläutert. Die erste Dimension umfasst die Relationierung von Bildfläche und Bildrahmen, die zweite die Abbildung der Interaktion:

1. Die Gestaltung von Fläche und Rahmen beginnt mit der fotografischen Aufnahme, die eine Person abbildet. In der wechselseitigen Bezugnahme vor Ort kann sich die Bildhaftigkeit des Körpers prinzipiell ständig verändern, im Fotografieren wird der Körper auf nur eine ‚bildliche Gestalt‘ festgelegt, der fotografierte Körper wird *zum Bild*. Dieser fotografische Akt ist der erste Schritt in der Bildestaltung durch die abbildenden Bildproduzent*innen.¹⁴⁴ Die hiesige Typenbildung legt ihren Schwerpunkt auf die *nachfotografische* Gestaltung, also auf das *ästhetische Agieren der Tageszeitungen*. Dieses umfasst einerseits die *Auswahl* der Fotografien aus einer großen Anzahl von Bildern und andererseits deren nachträgliche Bearbeitung in den Redaktionen. Die Fotografien werden nach der Auswahl häufig noch zugeschnitten. Der *Zuschnitt*, der auch nur minimal sein kann, besteht darin, das ursprüngliche Sujet neu zu rahmen. Teilweise werden die Bilder auch weitergehend moduliert. So werden beispielsweise einzelne Bil-

¹⁴⁴ Dieser Akt stellt die erste Auswahl des Bildes zur Veröffentlichung dar. Die zweite Auswahl erfolgt ebenfalls durch die Fotograf*in, die eine Selektion für die Agentur zusammenstellt, letztere wählt gegebenenfalls noch einmal aus und bietet diese Auswahl den Medien an (vgl. auch Abschnitt 3.4).

ästhetisches Agieren, Orientierungsrahmen	Zig	abgebildete Personen: Bezug Publikum (grübende Gebärde)	abgebildete Personen: Bezug Fotograf*in (unmittelbare Körper)	abgebildete Personen: Bezug Gegenüber (gerichteter Blick)
Typ: dynamische Körperbilder indexikale Gestaltung (Fotografie als Abbild)	SZ	 28.9.2009, S. 3 (DPA)	 29.9.2009, S. 1 (rrr)	 23.10.2013, S. 1 (DPA)
	Welt	 28.9.2009 S. 3 (Lengemann)	 29.9.2009, S. 1 (rrr)	 23.10.2013, S. 1 (DPA)
	FAZ	 28.9.2009, faz.de (DDP)	 29.9.2009, S. 3 (rrr)	 23.10.2013, S. 1 (DPA)
<i>soziale Ordnung:</i> gestaffelt-gegliederte Ordnung				
Typ: statische Körperbilder Gestaltung modulierend (Bildlichkeit Foto)	taz	 29.9.2009, S. 15 (rrr)	 28.9.2009, S. 1 (rrr)	 23.10.2013, S. 6 (DPA)
	BILD	 28.9.2009, S. 3 (DPA)	 28.9.2009, S. 1 (rrr)	 23.10.2013, S. 3 (DPA)
Orientierung am Abbildcharakter des Fotografischen ist sekundärer OR <i>soziale Ordnung:</i> fixe, oben-unten Ordnung				

Tabelle 6.1: Übersichtstabelle Typenbildung (im Farbe Tabelle A.2 auf Seite 309)

delemente ‚freigestellt‘, d.h. aus ihrem fotografischen Kontext herausgelöst. Im Zuschnitt oder durch die *Modulation* des neu gestalteten Bildes erscheinen die Körper dann in einem anderen innerbildlichen Zusammenhang.

2. Die zweite Dimension des ästhetischen Agierens umfasst die homologe Gestaltung der unterschiedlichen Interaktionen, die abgebildet werden. Es werden zwar verschiedene Bezüge der Abgelichteten zu differenten Akteur*innen (Publikum, Fotograf*innen, antizipierte Bildbetrachter*innen) gezeigt. Jedoch gestaltet eine Tageszeitung die unterschiedlichen sozialen Situationen auf je ähnliche Weise. Es lassen sich drei Formen der Interaktion der Abgebildeten unterscheiden: Die *grüßende Gebärde* fokussiert auf die Bezugnahme von abgebildeter Person zu dem nicht im Bild sichtbaren Publikum vor Ort. Durch die gezeigte Gebärde wird expressiv darauf verwiesen, dass Abgebildete und anwesendes Publikum gestisch interagieren; siehe dazu die Bilder in der 1.Bildspalte der Übersichtstabelle (vgl. Tabelle 6.1 auf Seite 204). In den Bildern der 2.Bildspalte – *unmittelbare Körper* – ist ein direkter expressiver Bezug der Abgebildeten zu den Fotograf*innen zu sehen. Die Abgebildeten sind in einer frontalen Körperhaltung auf die Kameras ausgerichtet und es steht ihre unmittelbare Körperlichkeit im Aufnahmegeschehen im Vordergrund. In der 3.Bildspalte – *gerichteter Blick* – zeigen die Bilder die Beziehung der abgebildeten Personen zueinander. Es wird auf die Bedeutung des Blicks einer Politiker*in auf ihr jeweiliges politisches Gegenüber und den körperlichen Ausdruck verwiesen. Obwohl in den drei Interaktionsformen je verschiedene Gebärden (Grüßen/unmittelbare Körper/Blicken) dargestellt sind, ähnelt sich die gestaltete Bezugnahme der Abgebildeten zu den jeweils abgelichteten Gegenübern. Die Art, wie sie sich aufeinander beziehen bzw. vielmehr als aufeinander ausgerichtet gezeigt werden, ist homolog. Weiterhin ist es für die Tageszeitungen relevant, dass die publizierten Bilder das Geschehen/die Personen vor der Kamera zeigen. Mit anderen Worten, sie orientieren sich in ihrer Gestaltungsweise am Abbildcharakter des Fotografischen. In den Bildern zeigt sich, dass die fotografisch aufgenommene soziale Interaktion (zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem spezifischen Ort) sichtbar wird.

Diese Orientierung am Abbildcharakter des Fotografischen spezifiziert sich in den fünf Tageszeitungen folgendermaßen. Das ästhetische Agieren von *SZ*, *Welt* und *FAZ* wird dem ersten Typ zugeordnet. Dies ist der Typ der *dynamischen Körperbilder*. Ihre Körperbild-Gestaltung verweist darauf, dass Fotografien als Abbild von Wirklichkeit betrachtet werden. Der „rein »denotierende« Status der Fotografie“ (Barthes 1990: 14) wird nicht in Frage gestellt und das fotografische Bild als Abbild des vor der Kamera Stattgefundenem gestaltet. In diesem Modus ist der fotografierte Körper mehr Körper als Bild, da er scheinbar über die beweglichen Aspekte eines ‚realen Körpers im Raum‘ verfügt, obwohl es sich natürlich um ein starres Bild handelt. Diese Gestaltungsweise kann als *indexikales Abbilden* bezeichnet werden.

Im zweiten Typ zeigt sich der fotografierte Körper als das statische Bild eines Körpers. In diesem Typ *statischer Körperbilder* bezieht sich die Körperbild-Gestaltung auch, wie im ersten Typ, auf die indexikale Eigenschaft der Fotografie. Es wird ebenfalls deutlich, dass es sich um ein aufgenommenes ‚Abbild‘ eines Körpers handelt. Allerdings wird das Bild ‚zusätzlich‘ in Hinblick auf seine bildlichen Aspekte gestaltet. Zu diesem Typ lassen sich *taz* und *Bild* zuordnen. Diese beiden als journalistische Gegenspieler bekannten Tageszeitungen sind überraschenderweise sehr ähnlich in ihrem ästhetischen Agieren. Bedeutsam ist in diesem Typ die (De-)Thematisierung der Bildbetrachtung. Zwar ist die Antizipation der Betrachtung jeder Bildgestaltung inhärent, allerdings wird sie hier besonders markant. Die Betrachtung bzw. der mögliche Interpretationsspielraum eines Bildes wird entweder gestalterisch hervorgehoben (*taz*) oder es wird versucht, diesen zu negieren (*Bild*). Dieser Typ nimmt eine *modifizierende Gestaltung von Bildlichkeit* vor.

6.2 Die Gestaltung der Körperbilder als *ästhetisches Agieren*

In den untersuchten Pressefotografien von Politiker*innen lassen sich, wie soeben dargestellt, zwei unterschiedliche Dimensionen der Gestaltung herausgearbeiten, erstens die Relationierung von Fläche und Rahmen in Bezug auf die Körper und zweitens die Gestaltung der abgebildeten In-

teraktion der Politiker*innen. Der folgende Abschnitt führt diese beiden Dimensionen nacheinander genauer aus. Dabei erfolgt die Darstellung des *ästhetischen Agierens* der fünf Tageszeitungen entlang der beiden Typen. Für jede Dimension werden zunächst die Gemeinsamkeiten der jeweiligen Typen dargelegt. Im Anschluss daran erfolgt die Spezifizierung, die sich auf die Kontraste zwischen ihnen richtet (vgl. Abschnitt 3.3.3).

6.2.1 Die Relationierung von Bildfläche und Bildrahmen

Die erste Dimension des ästhetischen Agierens umfasst die *Relationierung von Bildfläche und Bildrahmen* in Bezug auf die Körper. Das Bild spannt sich in einer zweidimensionalen Fläche auf. Die Gestaltung der Körper verläuft über deren planimetrische Anordnung in der Fläche und in der Relation zum Bildrahmen. Die Dimension fokussiert auf den *ikonischen* Bezug der Körper ‚als Bilder‘ in der Gesamtfläche des Bildes.

Die beiden Typen *dynamische Körperbilder* und *statische Körperbilder* unterscheiden sich darin, wie sie gestalterisch die gesamte Fläche sowie den Bildrahmen in Beziehung zu den Körpern und dem (erkennbaren) Bild-Raum anordnen. Die Fläche-Rahmen-Bindung, die Relationierung von gesamter Bildfläche zu den Elementen ‚Körper‘ und ‚Raum‘ wird unterschiedlich vorgenommen. Während sich der Typ *dynamische Körperbilder* (*SZ, Welt, FAZ*) dadurch auszeichnet, die Körper dynamisch in einer erkennbaren Räumlichkeit zu gestalten, sind im zweiten Typ der *statischen Körperbilder* (*taz, Bild*) die Körper von einem unspezifischen Hintergrund umgeben und fest an den Bildrahmen gebunden, womit sie statisch werden. Damit haben die ‚beweglichen‘ Körperbilder des ersten Typs mehr Spielraum innerhalb des Bildes als die ‚festgesetzten‘ Körperbilder des zweiten Typs.

6.2.1.1 Typ 1: *Dynamische Körperbilder* in *SZ, Welt* und *FAZ*

Die Relationierung von Bildfläche und -rahmen geschieht in den Tageszeitungen *SZ, Welt* und *FAZ* über die kompositorisch hervorgehobene Aktivität der Körperbilder, die an einem erkennbaren Ort stattfindet, und

damit zugleich einen Bildraum eröffnet. In diesem ersten Typ treten die *dynamischen Körperbilder* deutlich als ‚aktive Körper‘ auf.

Im ersten Beispiel der *grüßenden Gebärde* – siehe 1.Bildspalte (der Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204) – ist der Raum der ‚Bildbühne‘ von besonderer Relevanz. Zentral ist die planimetrisch fokussierte, dynamische Geste der Hauptfigur auf der parteipolitischen Bühne, die in allen drei Bildern in ihrer Metall-Konstruktion sichtbar ist. Die Gestik wird gestützt von der je unterschiedlichen, planimetrischen Einbindung der Banner-Trägerin in die sozial-räumliche Konstellation, auf je unterschiedliche Weise. Während in der *SZ* der Übereifer des in die Sterne greifenden Westerwelles betont wird, fokussiert die *Welt* den mit der Partei Mitschwimmenden Politiker, während die *FAZ* dessen Siegesgruß in den Schatten stellt.

In der 2.Bildspalte *unmittelbare Körper* (vgl. Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204) werden Fläche und Rahmen durch die Gestaltung aktiver Akteur*innen an einem bestimmten erkennbaren Ort relationiert. Bei allen drei Bildern sind die körperlichen Aktivitäten *Gehen* und *Schauen* und der Bildraum auf je unterschiedliche Weise planimetrisch eng verbunden. In der *SZ* steht das Vorbeischaun an der Kamera und in der *FAZ* das Gehen in Richtung Kamera im Vordergrund des Geschehens; in der *Welt* ist beides fokussiert, das auf die Kamera Zugehen und das leichte an ihr Vorbeischaun. Gemeinsam ist allen Bildern, dass sie nach vorne gehende Körper in einem erkennbaren Raum gestalten. Dies unterscheidet den Typ der *dynamischen Körperbilder* stark von den stehend-statischen und unverorteten Körpern in der *taz* und *Bild*, worauf noch näher eingegangen wird.

Die Gestaltung des *gerichteten Blicks* – siehe die 3. Bildspalte (der Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204) – fokussiert auf die gegenseitige körperliche Ausrichtung der zwei (Haupt-)Akteur*innen vor einem Hintergrund, der durch diffus bleibende andere Personen als Bildraum markiert wird. Die Planimetrien betonen den interaktiven körperlichen Bezug aufeinander und es wird insbesondere der Raum zwischen ihnen hervorgehoben. In der *SZ* und der *Welt* verweisen die Kreuzungspunkte der planimetrischen Linien auf die Dynamik im Miteinander. In der *FAZ* sind es die Schnittpunkte

der zentralen planimetrischen Linie mit der szenischen Choreographie, die darauf verweisen, wie Merkel die Abgeordneten zwar in der Hand hat, ihre Dominanz allerdings mit den aktiv blickenden Abgeordneten ausgehandelt wird. Merkels auf ein Gegenüber gerichteter Blick ist hierbei nur Teil der räumlichen Szenerie (*SZ*, *Welt*) bzw. ist im Bild nicht sichtbar (*FAZ*). Zudem dominiert Merkel leichter (*SZ*) bis stärker (*Welt*) die Situation bzw. behält die Oberhand (*FAZ*).

6.2.1.2 Typ2: *Statische Körperbilder in taz/Bild*

In den Tageszeitungen *taz* und *Bild* entsteht die Relation von Bildfläche und Bildrahmen über die Fixierung der Körper an das gesamte Bild. Dadurch werden die Körper in ihrer Bildlichkeit als *statische Körperbilder* gestaltet. Dies geschieht auf unterschiedlichen Wegen, wie der Vergleich der drei Beispiele deutlich macht. Die starke Ver-Bindung der Körper mit dem Bildrahmen sowie an den unverorteten Bildhintergrund in *taz* und *Bild* sind zentrale Gegensätze zur *SZ*, *FAZ* und *Welt*, die, wie bereits erwähnt, die Körper auf dynamische Weise im Sozialraum verorten.

Im Beispiel der *grüßenden Gebärde* – 1. Bildspalte (der Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204) – wird der leiblichen Aktivität des Körpers ‚Grenzen‘ gesetzt. Dies geschieht über die strikte Verortung der Körper im Bild bzw. an dessen Rahmen. Die *taz* setzt einen einzelnen Körper in die exakte Mitte. Die Gestaltung konzentriert sich auf diese Figur und zugleich wird deren Aktionsradius beschränkt. Zwar ist die Figur bis zu einem gewissen Grad beweglich, aber ihr Dreh- und Angelpunkt wird am Bildzentrum fixiert, so dass letztlich die statische Facette überwiegt. Auch die Figur in *Bild* zeugt von einer gewissen Statik. Sie hat eine im Bild herausgehobene Stellung. Ihre Körperlichkeit wird planimetrisch sowohl mit dem inneren Bildrahmen (der eigentlichen Fotografie) als auch mit dem zweiten, äußeren Rahmen, der durch die Zeitung ergänzt wurde, fest verbunden. Im Kontrast zur *taz* ist die Gebärde der Figur in *Bild* nicht begrenzt, sondern entgrenzt, da sie über den inneren Rahmen hinaus in den neuen Rahmen übergeht.

Die Relation von Bildfläche und Bildrahmen äußert sich im zweiten Beispiel der *unmittelbaren Körper* – 2. Bildspalte (der Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204) – folgendermaßen: In den Gestaltungen von *taz* und *Bild* füllen die Körper einen Großteil der Bildfläche aus, was gepaart ist mit einem unspezifischen Bildhintergrund, der keinen erkennbaren Raum markiert. Somit wird hier der Körper in seiner ‚Ausdehnung‘ innerhalb der Bildfläche markiert und zugleich am Rahmen bzw. in der Rahmung fixiert. Der Körper ist hier nicht in seiner fotografischen Abbildhaftigkeit, sondern vielmehr in seiner Bildlichkeit betont und steht in der *taz* und *Bild* in seinen statischen Aspekten im Vordergrund.

Das letzte Beispiel – 3. Bildspalte (der Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204) – zeigt, wie das Verhältnis von Bildfläche und Bildrahmen in engem Bezug zur Gestaltung des *gerichteten Blicks* steht. Durch die planimetrischen Zentren wird jeweils die Kopfneigung fokussiert, womit hier der Blick in seiner ‚Ausdehnung‘ im Bild an die Bildfläche gebunden wird. Auf diese Weise wird er in seiner auf das Gegenüber gerichteten Aktivität fixiert und ein Spielraum zwischen den Akteur*innen im Vergleich zu den Bildern aus *SZ*, *Welt* und *FAZ* negiert. Dort ist der Blick Teil der dynamischen, raumbundenen Körper und fällt als ein Aspekt von sozialer Bezugnahme planimetrisch nicht so stark ins Gewicht wie in *taz* und *Bild*.

6.2.2 Die Gestaltung der Interaktion

Die zweite Dimension des ästhetischen Agierens arbeitet heraus, wie Körper und Bildraum *sozial* aufeinander bezogen werden. Diese Dimension betrachtet das Thema der *Körperbild-Gestaltung* nicht wie in der ersten Dimension von der formal-ästhetischen Seite her, sondern im Hinblick auf die Gestaltung der sichtbaren sozialen Interaktion.

Es wird anhand von drei unterschiedlichen Beispielen rekonstruiert, wie im Bild auf die Interaktion von Abgebildeten und ihrer möglichen Gegenüber (weitere Abgelichtete, Publikum, Fotograf*innen, antizipierte Bildbetrachter*innen) verwiesen wird. So werden in den drei sozialen Situation die Bezugnahmen des/der Abgebildeten zu den verschiedenen Gegenübern jeweils unterschiedlich stark gewichtet. Im Beispiel *grüßende*

Gebärde (1.Bildspalte) steht der Bezug zum Publikum im Vordergrund. Im zweiten Beispiel *unmittelbare Körper* (2.Bildspalte) sind die den Abgebildeten gegenüber stehenden Fotograf*innen zentral. Das letzte Beispiel des *gerichteten Blicks* (3.Bildspalte) fokussiert den Bezug der Politikerin auf ihr Gegenüber. Die antizipierte Leserschaft taucht jeweils in vermittelter Form in allen Bildern auf. Deutlicher auf sie verwiesen wird im zweiten Beispiel (2.Bildspalte), in der die soziale Situation aus der Aufnahmesituation selbst besteht. Durch die direkte Ausrichtung auf und die Blicke in Richtung Kamera wird die künftige Bildbetrachtung thematisiert.¹⁴⁵

In dieser Dimension ist die Relationierung von Körper und sichtbarem Raum relevant. Die Differenz der Typen liegt darin, wie die Tageszeitungen das Verhältnis der sich gebärdenden Körper zum sozialem Bildraum, in der die Interaktion verortet ist, gestalten bzw. welches ‚atmosphärische Setting‘ sie zeigen.

6.2.2.1 Typ 1: *Dynamische Verhältnisse* in *SZ*, *Welt* und *FAZ*

Im ersten Typ wird ein *dynamisches Verhältnis* von Körper und erkennbarem Ortes bzw. hinsichtlich der Beweglichkeit der Abgebildeten im Bildraum markiert. Homolog dazu wird ein Spielraum von Abgebildeten und den jeweiligen Gegenübern *Publikum*, *Fotograf*in* und *abgeblendet Anderen* anschaulich.

In der *grüßenden Gebärde* (1.Bildspalte) ist die Parteitagsbühne erkennbar. Durch die Anordnung von Körper, Banner und Körper-Schatten wird Räumlichkeit kreiert. Darin werden die Körper in einem ‚gestaffelten‘ Verhältnis zueinander und zum Publikum positioniert. Die Unterschiede sind, dass die *SZ* ihre Eigenständigkeit, die *Welt* die flexible Abgrenzung zu Anderen und die *FAZ* ihre Rangordnung markiert. Alle Bildern zeigen das Winken als dynamische und *auf Andere* bezogene Geste. Markiert wird ein *dynamisches Verhältnis* der Körper zueinander sowie zum *Publikum*.

¹⁴⁵ So ist die *unmittelbare Körperlichkeit* auch den Grußbildern inhärent, jedoch prägt dort die Gebärde des Winkens zum Publikum deutlicher das Bild als die Interaktion mit den Fotograf*innen (siehe 2. Spalte der Übersichtstabelle 6.1).

In der Spalte *unmittelbare Körper* (2.Bildspalte) stehen sich Politiker*innen und Fotograf*innen direkt gegenüber. Dies wird durch das Setting produziert. Dabei besteht ein gewisser Abstand zwischen den frontal aneinander ausgerichteten Interaktionspartner*innen vor Ort. Im Kanzleramt nehmen die Politiker*innen auf die Fotograf*innen Bezug, gehen diesen entgegen und weichen ihnen zugleich mit den Blicken aus. Auf diese Weise wird der Zwischenraum zwischen den abgebildeten und abbildenden Akteur*innen planimetrisch gegliedert, am deutlichsten geschieht dies im *SZ*-Bild, in dem das Ausweichen der Blicke kompositorisch am stärksten hervorgehoben wird. Damit wird in *SZ*, *Welt* und *FAZ* die Aneignung des Sozialraums dynamisch ausgehandelt. Dies steht im Kontrast zu der nahen Interaktion, die in *taz* und *Bild* gestaltet wird. Im Typ von *SZ*, *Welt* und *FAZ* sind die Betrachtenden durch die Ausrichtung der Abgebildeten nach vorne (bzw. zur Kamera hin) auf übergegensätzlicher Weise in die Szene integriert. Die Politiker*innen schauen ihre Gegenüber nicht an, was durch das knappe an der Kamera Vorbeischauen umso markanter wird. Dies schließt die Betrachter*innen aus der Szene vor Ort aus und markiert diese als eine von ihnen abgetrennte soziale Situation, im Gegensatz zur Gestaltung in der *taz*, worauf noch zurückzukommen ist.

Auch das letzte Beispiel des *gerichteten Blicks* (3.Bildspalte) verweist auf die Gestaltung eines ausdifferenzierten, gegliederten Zwischenraums. Die Bilder zeigen einen aufeinander bezogenen interaktiven Bezug von zwei bzw. mehreren Akteur*innen, die einen sozialen Zwischenraum aushandeln. Es wird um die Positionen untereinander gerungen, wenn auch Merkel die Dominierende ist. Während in der *SZ* Gabriel als (prinzipiell) ebenbürtiger Gegenspieler Merkels auftritt, erscheint diese in der *Welt* dominierender, Gabriel hingegen defensiver. Der interaktive Bezug ist in der *FAZ* noch gesteigert, indem sie allein die Oberhand über die Interaktion mit den lediglich aus Portraits herauschauenden Abgeordneten behält. Die Bilder verweisen darauf, dass in diesem Typ sozialer Status prinzipiell ‚verhandelbar‘ ist. Dies steht im Gegensatz zu der Bezugnahme in *taz* und *Bild*, in der die sozialen Positionen als nicht veränderbar gestaltet sind.

6.2.2.2 Typ 2: *Statische Verhältnisse* in *taz/Bild*

Im zweiten Typ der *statischen Körperbilder* zeigt sich im Verhältnis zu den Gegenübern keine dynamisch gegliederte Bezugnahme wie im ersten Typ, sondern eine statisch strukturierte Über-/Unterordnung. Dies dokumentiert sich homolog in den gestalterischen Bezügen der Körperbilder zum *Publikum*, zur *fotografierenden Person* und zum *anderen Abgebildeten*, die wie vorab festgelegt erscheinen. Ihre Positionen zueinander werden als nicht verhandelbar gestaltet und damit gesellschaftliche Veränderlichkeit nicht gezeigt. Dies äußert sich auch in einer fehlenden sozialräumlichen Verortung der Körperbilder.

Im ersten Beispiel *grüßende Gebärde* (1.Bildspalte) liegt die Gemeinsamkeit von *taz* und *Bild* darin, dass beide die Gebärde des Armhebens so gestalten, dass sich eine fixe, über-/unterlegene Bezugnahme ausdrückt und in der der grüßende Aspekt weniger relevant ist. Die Gestaltungsweise der *taz* grüßt das Publikum nicht nur, sondern wehrt es durch die Art der unsicheren Gebärde auch ab und agiert damit defensiv, was den Aspekt des Sich-Unterordnens (unter das Publikum) in den Vordergrund rückt. Dagegen verweist der *Bild*-spezifische direktive, erhabene Gruß an das Publikum auf eine überlegene Distanz des Mediums.

In den Bildern der 2.Bildspalte steht die starke Betonung der *unmittelbaren Körper* auf die Kamera im Vordergrund. Die sehr nahe Aufnahmeweise verweist auf die direkte Interaktion, in der das sozialräumliche Setting keine Rolle spielt. Es entsteht dadurch eine ähnliche Nähe wie in einer aktuellen Face-to-Face Situation. Diese Gestaltungsweise antizipiert die Bildbetrachtung auf besonders deutliche Weise. Der ‚Kontrast in der Gemeinsamkeit‘ zeigt sich darin, dass in der *taz* eine offene Körperhaltung mit einem direkten Blickkontakt einhergeht, während in der *Bild* die Politiker*innen die Augen verschließen bzw. über die Betrachter*innen hinweg blicken. Somit ist in der *taz* eine Rezeptionsweise antizipiert, die die Betrachtenden auf besonders deutliche Weise mit in das Bild integriert. An diesem ‚Mit-dem-Bild-Agieren‘ sind nicht nur die abbildenden Bildproduzent*innen beteiligt, sondern auch die (zukünftigen) Betrachtenden. Die Körperbilder begeben sich in den sozialen Raum der Betrachter*innen hinein und

umgekehrt. Damit orientiert sich die Bildgestaltung in der *taz* prinzipiell an der antizipierten Bildbetrachtung (und -deutung) und ordnet sich ihr bis zu einem gewissen Grad unter. Im Gegensatz dazu werden in der *Bild* die Betrachtenden, obwohl sie auch dicht an den Abgebildeten dran sind, gewissermaßen negiert, da die Abgebildeten diese nicht anblicken. So wird in der Gestaltungsweise ein Blickkontakt vermieden.

Auch in der Gestaltung des *gerichteten Blicks* (3.Bildspalte) Merkels zu Gabriel bzw. zu den Bundestagsabgeordneten zeigt sich das Verhältnis der Über- und Unterordnung. Gezeigt wird keine Interaktion zweier Politiker*innen, sondern eine mehrfach medial vermittelte soziale Bezugnahme. Merkel blickt im *taz*-Bild markant, also planimetrisch fokussiert, auf die Abgeordneten herab, die wiederum aus dem Bild heraus die Betrachter*innen anblicken. Diese können aus einer erhöhten Perspektive den Blick Merkels lediglich interpretieren, denn dieser ist nur vermittelt über den geneigten Kopf zu sehen und nicht unmittelbar, die Augäpfel bleiben unsichtbar. Damit ist auch hier eine Rezeptionsweise angelegt, die die Betrachter*innen über die Blickbezüge ins Bild holt. Hingegen ist in der *Bild* das Verhältnis, auf das verwiesen wird, völlig klar: Merkel ist vor allem durch die planimetrische Zuspitzung ihres Blicks Gabriel eindeutig überlegen. Das Sujet ist zwar das gleiche wie in *SZ* und *Welt*, allerdings überdeckt die Gestaltung auf der *Bild*-Zeitungsseite den sichtbaren Hintergrund mit anderen Bildern und Text. Dies negiert das atmosphärische Setting des Ursprungsbildes (Allianzbildung auf öffentlicher Bühne) und ordnet Merkel Gabriel eindeutig über. Merkels Blick wird einerseits in der Bedeutung gesteigert, andererseits dem Layout der Zeitung untergeordnet. Es werden nicht, wie in der *taz*, auch die Blickbezüge der Betrachter*innen thematisiert, sondern es wird versucht, Merkels Blick auf eine eindeutige Weise zu gestalten.

6.3 Der Vergleich mit privaten Hochzeitsfotografien: Zum Verhältnis der Bildproduzent*innen

Basierend auf den herausgearbeiteten Dimensionen der Gestaltung von Bildfläche und -rahmen und der abgebildeten Interaktionen wird nun dem Verhältnis von Politiker*innen und Tageszeitungen genauer nachgegangen. Im Kontrast mit den Hochzeitsbildern zeigt sich das gesellschaftliche Verhältnis von Politik und Medien als spezifisch *öffentliches*.

Im fallübergreifenden Kontrast wurden die Pressefotografien mit Fotografien von Hochzeiten verglichen. Sie ähneln sich motivisch und fangen ebenfalls einen *gerichteten Blick* ein, wie dies in der folgenden Tabelle zu sehen ist (vgl. dazu auch Abschnitt 5.3).





Fotograf*in	Abgebildete Personen: Bezug Gegenüber = gerichteter Blick	
Hochzeitsfotograf*innen		 (A.Losier) (privat)
Gäste		 (privat) (privat)

Tabelle 6.2: Fallübergreifender Kontrast (in Farbe Tabelle A.3 auf Seite 308)¹⁴⁶

¹⁴⁶ In Absprache mit der Fotografin und dem Hochzeitspaar sind die Bilder oben/unten links unverpixelt.

Bei den Feierlichkeiten haben sowohl beauftragte Fotograf*in als auch geladene Gäste fotografiert. Es lassen sich insbesondere zwischen den Pressebildern und den professionellen Hochzeitsaufnahmen Gemeinsamkeiten rekonstruieren, denn in beiden spielt die Dokumentation eines Ereignisses bzw. der Abbildcharakter des Fotografischen eine Rolle. Zudem unterscheiden sie sich von den Fotografien der Familie bzw. aus dem Freundes- und Bekanntenkreis. Letztere fotografieren den Blick bzw. die körperliche Ausrichtung des Hochzeitspaares aufeinander in anderer Weise, darin kommt eine anderer sozialer Bezug der Bildproduzent*innen zueinander zum Ausdruck.

Wie in den Pressefotografien verknüpfen die professionellen Hochzeitsfotograf*innen die Körper planimetrisch an die gesamte Fläche und den Rahmen des Bildes. Sie orientieren sich an Körpern in ihrer Bildlichkeit (siehe dazu auch die Planimetrien 5.41 auf Seite 186 und 5.43 auf Seite 189). Es wird ein Bild des Ereignisses gemacht und der soziale Kontext ikonisch gerahmt. Dies erfolgt auf unterschiedliche Weise. In der *statischen* Gestaltung des ersten Hochzeitsbildes hebt der Fotograf insbesondere die Symbole des Rituals hervor (siehe Bild 5.40 auf Seite 185) In der *dynamischen* Gestaltung der Aufnahme steht die Markierung von Ort und Zeitpunkt bzw. der besondere Augenblick im Fokus (siehe Bild 5.42 auf Seite 188).

Die Fläche-Rahmen-Bindung, die Bildlichkeit der Körper sowie die distanzierte Dokumentation des Ereignisses ist bei den privaten Hochzeitsbildern (siehe Bilder 5.45 auf Seite 193 und 5.48 auf Seite 196) nicht relevant. Deren Planimetrien verweisen je auf die markierte Interaktivität der Körper als sehr nahe bzw. innige zwischenmenschliche Bezugnahme des Paares (siehe Bilder 5.46 auf Seite 194 und 5.49 auf Seite 197). Es werden nicht nur ‚gerichtete Blicke‘ eingefangen, sondern es wird am Kuss bzw. dessen Anbahnung Anteil genommen. Auf diese Weise kommt im Motiv und seiner Aufnahmeweise die persönliche soziale Beziehung des fotografierenden Gastes zum abgelichteten Paar zum Ausdruck. In den Aufnahmen der geladenen Gäste lässt sich eine größere Nähe von abgebildeten und abbildenden Bildproduzent*innen rekonstruieren als in den professionellen Hochzeits- und Pressefotografien. Dort ist das Verhältnis der Bildprodu-

zent*innen zueinander von Distanz geprägt. Die Professionellen zeigen die Hochzeitspaare in einer nahen, aber nicht gänzlich innigen Berührung und bleiben darin zu ihnen auf Abstand. Die Pressebildern verdeutlichen, dass die Körper der Politiker*innen sich gar nicht berühren. Das *taz*-Bild von Merkel und Westerwelle stellt hier eine Ausnahme dar (siehe Bild 5.16 auf Seite 132), allerdings ist dort die Berührung ein Schulterschluss (und öffentliches Ritual) und gerade darin dokumentiert sich eine Steigerung der Übergegensätzlichkeit von Nähe und Distanz. Es ist dieses gestalterische Spiel der Nähe der Politiker*innen zueinander, das Teil der öffentlichen Berichterstattung ist und in welchem sich zugleich das Verhältnis von Politiker*innen und Bildjournalismus ausdrückt, wie sich im Folgenden zeigt.

Die Gestaltung des sozialen Verhältnisses

Die professionellen Gestaltungsweisen unterscheiden sich vom Fotografieren der geladenen Gäste. In jenen Bildern wird, im Vergleich zu den Bildern der beauftragten Fotograf*innen, nicht der Augen-Blick des Paares, sondern der Akt des Küssens aufgenommen. In der planimetrischen und szenischen Betonung der intimen Berührung zeigt sich eine Fokussierung darauf, bei diesem Tun des Paares mit dabei zu sein, worin sich eine ‚voyeuristisch-verschmelzende‘ Gestaltung dokumentiert. Im Bild zeigt sich eine körperliche Nähe bzw. Vertrautheit. Diese ist sowohl für die fotografierende Person relevant als auch für die abgebildeten Hochzeitspaare, die das geknipste Motiv des Küssens als eine der wenigen privaten Aufnahmen explizit ausgewählt haben. Im Gegensatz zu diesen privat-persönlichen Bildern der Gäste gehen die professionellen Fotograf*innen zum Tun derjenigen vor der Kamera auf Abstand, indem sie das Brautpaar zum Bild gestalten. Dies geschieht durch die Aufnahme eines ‚glücklichen‘ Augenblicks der frisch Vermählten vor der Hochzeitsgesellschaft oder in einem ritualisierten Arrangement, das bereits vorab festzustehen scheint. Beide Gestaltungsweisen distanzieren sich vom Agieren des Brautpaares und die lichten die vorgefundene Situation mit Abstand ab. Diese verweist auf eine Interaktionsweise in der Bildproduktion von und unter (prinzipiell) Fremden.

Durch den Vergleich mit den Hochzeitsfotografien, die nicht aus einem massenmedialen Kontext stammen, zeigen sich die Spezifika des gesellschaftlichen Verhältnisses von Politik und Medien. Wenn bei Hochzeiten die Angehörigen und der Freundeskreis letztlich auch nur von außen auf das Geschehen blicken können, wird dennoch – über das gewählte Motiv und seiner Aufnahmeweise – deutlich, dass sie in einer vertrauten Beziehung zu den Abgebildeten stehen. Im Gegensatz dazu dokumentiert sich in den professionellen Gestaltungsweisen eine Verhältnis, das von gleichzeitiger *Nähe und Distanz* geprägt ist.¹⁴⁷ Die Hochzeitsfotograf*innen, die die Feierlichkeiten festhalten, nehmen nicht als Gast, sondern als beauftragte Person am Fest teil und beobachten es fotografisch, indem sie das Ereignis ‚ins Bild setzen‘. Ebenso dokumentiert sich in den publizierten Pressefotografien der Tageszeitungen der öffentliche Auftrag der Beobachtung von Politik¹⁴⁸, z.B. in der Berichterstattung über die Koalitionsbildung. Die Medien beobachten das politische Geschehen aus der Distanz heraus, sie stehen zu ihren bildlichen Gegenübern in keinem intimen, sondern in einem öffentlichen Verhältnis. Jener Distanz liegt zugleich eine spezifische Nähe zugrunde, denn in der Berichterstattung wird immer wieder und erneut um Nähe gerungen. Die auf Dauer gestellte Beobachterhaltung, die sich beispielsweise bereits in der Architektur des deutschen Bundestages niederschlägt, ist Teil der ‚starken Bindung‘ von Politik und Medien. So lässt sich zusammenfassen, dass sich in den Pressefotografien eine Übergegensätzlichkeit aus Nähe und Distanz zeigt, welche wesentlich das öffentliche Verhältnis von Politiker*innen und Medien konstituiert.

¹⁴⁷ Es zeigt sich auch in den privaten Aufnahmen der Kuss-Situation eine Übergegensätzlichkeit darin, zugleich außen vor zu sein *und* dem Kuss beizuwohnen. Die weiterführende Analyse dieser Art von ‚voyeuristischer‘ Freundschafts-/Familienbeziehung zum Paar steht hier nicht weiter im Fokus, könnte aber auf unterschiedliche Formen ‚in privater Weise‘ Bilder aufzunehmen verweisen.

¹⁴⁸ Inwiefern dabei auch der Verkauf des Produktes eine Rolle spielt, könnte über einen Vergleich der Pressefotografien mit Werbebildern rekonstruiert werden. Darin würden weitere Aspekte des Verhältnisses von Politik und Medien deutlich werden.

6.4 Gestalterische Gewichtung und soziale Relevanzsetzung

In den Tageszeitungen zeigt sich eine gemeinsame gestalterische Orientierung an der Fotografie als Dokumentation eines zeit- und ortsgebundenen Ereignisses. Bei allen Abbildenden wird das, was für sie am Kontext relevant ist, durch Auswahl, Zuschnitte und/oder Modulation der Bilder zum Ausdruck gebracht. Dieses ästhetische Agieren basiert letztlich auf der Relationierung von Fläche und Rahmen. Der Verweis auf den situativen Kontext wird in den Bildern unterschiedlich gestaltet, indem die fotografierten Elemente je unterschiedlich ikonisch gewichtet werden. Man könnte sagen, dass eine bestimmte Art von ‚ikonischer Differenz‘ (Boehm, vgl. Abschnitt 2.2.2.) hervorgebracht wird, indem der Kontext gerahmt und den fotografierten Elementen soziale Bedeutung zugeschrieben werden. Dies lässt sich auch so fassen, dass die Gestaltung der Bilder auf einer *gestalterischen Differenzierung* des fotografierten Kontextes durch die abbildenden Bildproduzent*innen basiert. Auf diese Weise ist die je spezifische ‚ikonische Differenz‘ eines Bildes Resultat der Gestaltungsleistungen durch die Akteur*innen, die an der Bildproduktion beteiligt sind. Sie schreiben im Akt der Gestaltung den einzelnen Bildelementen ikonisch und sozial Bedeutung zu. Gestalterische Gewichtung ist zugleich soziale Relevanzsetzung.

6.4.1 Indexikales Abbilden in *SZ*, *Welt* und *FAZ*

Der erste Typ der *dynamischen Körperbilder* zeichnet sich durch eine Gestaltung aus, die die Bilder in ihrer abbildhaften Funktion von ‚Wirklichkeit‘ verwendet. In *SZ*, *Welt* und *FAZ* steht das Bild als fotojournalistisches Dokument im Vordergrund. Die eigene Gestaltung von ‚Wirklichkeit‘ bzw. der Konstruktionscharakter der Bilder wird ikonisch *nicht* markiert. Die Zuschreibung von sozialer Bedeutung erfolgt vor allem über die *Interpretation des fotografisch abgebildeten Kontextes*, also dem, was vor der Kamera geschieht. Eine Interpretation unabhängig davon erscheint nicht möglich. Der Typ der *dynamischen Körperbilder* bindet einen spezifischen Moment an eine sichtbare Räumlichkeit. Dieser Modus des *indexikalen Abbildens* unterstellt, den sozialen Kontext ‚tatsächlich‘ abzubilden. Er gestaltet die Körper mehr als dynamische Körper denn als Bilder.

Im Beispiel der *grüßenden Gebärde* (1.Bildspalte) wird die Bedeutung der Geste innerhalb einer gewissen Spannbreite verhandelt. Der Arm ist jeweils erhoben und verweist auf eine Geste des Grüßens. Deren Bedeutung wird durch die Gestaltung in unterschiedlicher Weise zwar für eigene Konstruktionen genutzt (*SZ*: Übereifer Westerwelles, *Welt*: Westerwelle im Parteiboot, *FAZ*: Westerwelle im Schatten seines Sieges), ohne aber den Abbildcharakter in Frage zu stellen bzw. den Konstruktionscharakter der Fotografien zu markieren.

In den Beispielbildern der 2.Bildspalte wird einem sozialen Raum, der erkennbar ist, Bedeutung zugeschrieben. Das Kanzleramt wird erst durch die dynamische Verortung der Körper in diesem Raum als Ort des Regierens markiert. Dies geschieht in den gestalterischen Modi von Autonomie (*SZ*), Flexibilität (*Welt*) und Hierarchie (*FAZ*).

Und auch die letzten Beispielbilder (3.Bildspalte) zeugen davon, dass die Gestaltung von Fotografie abhängig bleibt von ihrer Verweisfunktion auf die Wirklichkeit. Merkels Vorherrschaft wird über die planimetrische Fokussierung verstärkt, allerdings wird sie nicht vom referenziellen Charakter der Fotografie gelöst, wie etwas in der *Bild*. Zugleich verweisen alle drei Bilder durch ihre relationalen Blickordnungen auf die (potentielle) Aushandlung sozialer Positionierung bzw. auf eine dynamische Gestaltung von sozialem Status. Im Gegensatz dazu dokumentiert sich in den Bildern von *taz* und *Bild* eine Distanzierung vom Abbildcharakter des Fotografischen hin zu einer stärkeren Gestaltung der Blick-Arrangements, was zugleich mit einer strikteren bildlichen Anordnung der Politiker*innen einhergeht.

6.4.2 Die Modifikation des (Ab-)Bilder in *taz*/*Bild*

Der Typ *statische Körperbilder* behandelt das Bild nicht (nur) als reines Abbild, sondern eigenständiger. In den Bildern von *taz* und *Bild* geht es zwar auch um das ‚Bilden‘ einer sozialen Situation, allerdings steht hier weniger die zeit- und ortsgebundene Ereignishaftigkeit im Vordergrund als vielmehr das Gestalten einer eigenen Bildlichkeit und der Bezug zum fotografischen Kontext ist weniger wichtig. Die *statischen Körperbilder* werden

‚nicht nur‘ abgebildet, sondern eigens modifiziert. Ihre Bildlichkeit wird ‚demonstrativ‘ bearbeitet. Relevant ist die Mehrdeutigkeit eines Bildes und es erfolgt eine *gestalterische Antizipation der Interpretationsmöglichkeiten der Betrachter*innen*. Einerseits wird Mehrdeutigkeit betont und sich ihr grundsätzlich ‚untergeordnet‘ (*taz*), andererseits wird sich dieser ‚übergeordnet‘ (*Bild*). Damit wird versucht, die Interpretationsmöglichkeiten der Leser*innen (in der Bildbetrachtung) gestalterisch zu steigern (*taz*) bzw. zu negieren (*Bild*).

Im ersten Beispiel der Gebärde streicht die *taz* die Ambiguität des gestischen Ausdrucks heraus und orientiert sich damit (prinzipiell) an der Zuschreibung unterschiedlicher Bedeutungen durch die Betrachter*innen. Dagegen agiert *Bild* auf genau entgegengesetzte Weise. Dem potentiellen Changieren ikonischer Bedeutung wird mit der doppelten Fixierung an den Bild-Rahmen entgegen gewirkt und die Gestik auf überdeutliche Weise als erhabener Gruß gestaltet. Damit modifiziert *Bild* die potentielle Mehrdeutigkeit eines Bildes dahingehend, dass versucht wird, eine eindeutige Bildaussage vorwegzunehmen bzw. sich dem Bild gewissermaßen überzuordnen.

Indem die *taz* im zweiten Beispiel eine orts- und zeitunspezifische Aufnahme verwendet, grenzt sie sich vom journalistischen Modus der Dokumentation von Ereignissen ab. Sie orientiert sich nicht nur an der Zuschreibung von Bedeutung durch das Abbilden eines Kontextes, sondern vor allem an den (antizipierten) Ausdeutung des Bildes durch die Betrachter*innen, indem eine bedeutungsoffene Gestik gestaltet wird. Im Kontrast dazu kreiert die *Bild* durch die Montage zweier Körperbilder eine eigene, vom fotografischen Kontext ‚unabhängigere‘ Wirklichkeit bzw. Welt, da die Mehrdeutigkeit der ursprünglichen Fotografien gestalterisch negiert wird. Westerwelles Mimik, die im Gebärdenbild in der *taz* (vgl. Bild 4.1) – 1. Bildspalte – Teil einer mehrdeutigen Gebärde ist, wird hier, durch ihren extremen Zuschnitt, aus dem ursprünglichen Kontext heraus gelöst bzw. dekontextuiert. Damit werden das freudestrahlende Lächeln von beiden sowie Merkels Dominanz in dieser neuen Bildkonstellation unmissverständlich.

Zuletzt verweist die Gestaltung der Merkel-Gabriel-/Abgeordneten-Bilder (3.Bildspalte) auf ein fixiertes oben-unten-Verhältnis der Blickbezüge und damit auf ein vorab festgelegtes Verhältnis von abbildenden Bildproduzent*innen und Betrachter*innen. Die Blickverhältnisse in der *taz* zeigen nicht nur die Dominanz Merkels, sondern diese wird zugleich dem Blick der Betrachter*innen untergeordnet. Dagegen ist die Interpretation des Blicks in der *Bild* eindeutiger und eine Ausdeutung des Bildes wird ‚beschränkt‘. Diese Art der Gestaltung versucht, den Interpretationsspielraum der Betrachter*innen einzugrenzen.

6.5 Zusammenfassung: Die Orientierung am fotografischen Abbildcharakter, das öffentliche Verhältnis von Medien und Politik und die Gestaltung sozialer Ordnung

Die Gestaltungsweisen der fünf untersuchten Tageszeitungen basieren darauf, Fotografien als Dokumente zu gestalten, die Wirklichkeit abbilden. Die Orientierung am Abbildcharakter des Fotografischen charakterisiert die Basistypik der hier erläuterten Typologie. In den Gestaltungsweisen der Tageszeitungen wird evident, woran sie sich orientieren und was ihnen ‚am Ereignis‘ wichtig ist. Entsprechend ihrer Perspektive suchen sie die Fotografien aus, schneiden sie zu und/oder modulieren sie weitergehend. Die Orientierung am fotografischen Abbildcharakter ist dabei eine von mehreren handlungsleitenden Orientierungen. D.h., sie ist im Agieren der Tageszeitungen unterschiedlich relevant.

Für den ersten Typ der *dynamischen Körperbilder* (*SZ/Welt/FAZ*) kann diese Orientierung als der *primäre Orientierungsrahmen*¹⁴⁹ herausgearbeitet werden, für den zweiten Typ der *statischen Körperbilder* ist sie ‚lediglich‘ ein *sekundärer Orientierungsrahmen*. Jener überlagert sich im zweiten Typ (*taz/Bild*) noch mit einer anderen Orientierung. Das heißt, die Tageszeitungen verfügen über den gemeinsamen Orientierungsrahmen, Fotografien als Abbilder zu gestalten, jedoch ist dieser in den beiden Typen

¹⁴⁹ Vgl. zum Begriff des Orientierungsrahmen Abschnitt 3.2.

unterschiedlich stark ausgeprägt. Die Medien schreiben in ihrem *ästhetischen Agieren* in Auswahl, Zuschnitt und/oder Modulation der Bilder sozialen Sinn unterschiedlich zu.

Im ersten Typ der *dynamischen Körperbilder* (*SZ/Welt/FAZ*) stellt die kontextbezogene, abbildhafte Bedeutungszuschreibung und die darin zum Ausdruck kommende Orientierung am Abbildcharakter des Fotografischen den *primären Orientierungsrahmen* dar. Das *indexikale Abbilden* des Typs verweist darauf, dass den Fotografien eine Abbildfunktion unterstellt wird. Es wird daran geglaubt, dass eine Fotografie *Verweise auf* Realität in sich birgt bzw. ‚Wirklichkeit‘ darstellt. Der Konstruktionscharakter des Fotografischen bzw., dass ein Bild immer nur *eine spezifische Perspektive* zeigt, wird nicht offensichtlich thematisiert.

Beim Typ *statische Körperbilder* (*taz/Bild*) ist nicht nur der Kontext des fotografischen Ereignisses relevant, sondern es wird eine *Modifikation des Bildlichen* vorgenommen, in der die eigenen Konstruktionen im Vordergrund stehen. Sie hebt auch die Rolle der (antizipierten) Bildbetrachtung hervor. Die Veränderung bezieht sich weniger auf die abbildliche als auf die *zeigende* Funktion von Bildern (vgl. Abschnitt 2.2.2). Die Orientierung am Abbildcharakter ist hier nur *sekundärer Orientierungsrahmen*, denn im Vordergrund steht die Modifikation des (Ab-)Bilder in Hinblick auf ‚eigene‘ Interpretationen. In der Gestaltung ist die eigene Deutung des Bildes wichtiger als der Bezug zur Wirklichkeit. Es wird mit dargestellt, dass das eigene Weltbild konstruiert ist und zugleich wird es so gestaltet, dass an es geglaubt werden kann. Dieser eigens ‚kreatierten Wirklichkeit‘ liegt eine stärkere *vor-ausgedeutete Perspektive* auf Welt zugrunde.

Zudem dokumentiert sich in den Pressefotografien ein *öffentliches, von Nähe und Distanz geprägtes Verhältnis von Politiker*innen und Tageszeitungen*. Presse und Politik beziehen sich stark aufeinander, was unterschiedlich evident wird. Die Öffentlichkeit des Verhältnisses zeigt sich in unterschiedlichen Graden der ‚Anwesenheit‘ eines Publikum bzw. von medialer Öffentlichkeit. Die Beobachtung des Geschehens wird in den Bildern von links nach rechts ‚medial gesteigert‘.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Vgl. hierzu die Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204.

Die grüßende Gebärde in der ersten Spalte stellt eine Gestaltung der unmittelbaren Interaktion von agierendem Politiker und ihn beobachtendem, vor Ort anwesenden, im Bild *nicht* gezeigtem Publikum dar. In der zweiten Spalte ist kein Publikum anwesend bzw. es taucht als medial vermittelte Öffentlichkeit auf. Die Politiker*innen kommen auf die Kamera zu bzw. stehen ihr gegenüber. Diese direkte Beobachtung wird als ‚stellvertretende Betrachtung‘ bezeichnet. Sie antizipiert die *zukünftigen* Leser*innen. Im dritten Fallvergleich ist die Beobachterhaltung einer antizipierten Öffentlichkeit auf ‚doppelte‘ Weise im Bild angelegt. Gestalterisch gewichtet werden ‚beobachtende Blickkonstellationen‘. Die Politiker*in, die auf Andere schaut sowie die Beobachtung ihrer Beobachtung durch die Betrachter*innen der Bildes resp. der ‚medialen Öffentlichkeit‘.

Das von Nähe und Distanz geprägte Verhältnis von Presse und Politik äußert sich als ein Ringen der Medien um Nähe zur Politik und zugleich bleiben sie zu dieser auf Distanz. Dies steigert sich in den Bildern der Typenbildung in seinem Abstraktionsgrad von links nach rechts. Im ersten Fallvergleich wird ein Gruß eines Politikers in die Ferne aus einer nahen fotografischen Position heraus aufgenommen (*SZ/FAZ/taz/Bild*) bzw. ein Gruß aus der Ferne heranzoomt (*Welt*), was durch Zuschnitte bzw. Modulation (*Bild*) noch verstärkt wird. Im zweiten Fallvergleich stellt die frontale Aufnahmeweise aller Personen bzw. ihrer Modulation (*Bild*) eine Nähe zu den Politiker*innen her, die sich bis zur Nähe wie in einer Gesprächssituation steigert (*taz/Bild*). Im dritten Fallvergleich nehmen die Medien zwar nicht unmittelbar an der politischen Interaktion teil, (denn sie können das tête-à-tête von Merkel und Gabriel bzw. Merkels Bezug zu den Abgeordneten nur aus der Distanz beobachten). Jedoch wird durch die heranzoomte Aufnahmeweise bzw. der gestalterischen Gewichtung der Blickverhältnisse der Versuch der Annäherung an die gezeigte Blick-Situation deutlich. Auch die Politiker*innen beziehen sich in allen drei Fallvergleichen auf die Anwesenheit von Pressekameras, die je unterschiedlich stark von ihnen entfernt sind, entweder auf direkte Weise (wie im ersten und zweiten Fallvergleich) oder indirekt wie im dritten Fallvergleich.

Die beiden Tageszeitungs-Typen unterscheiden sich darin, wie sie das Verhältnis zur Politik gestalten. Einerseits antizipieren in ihren Gestaltungsweisen eine mögliche Interpretation des Bildes auf unterschiedliche

Weise. Andererseits versuchen sie die Art der Betrachtungsweise gestalterisch vorzugeben. *SZ/Welt/FAZ* orientieren sich am fotografischen Abbild und es wird ‚lediglich‘ eine ‚indexikale‘ Betrachtungs-/Interpretationsweise im Rahmen des fotografieren Kontextes zugelassen. *Taz/Bild* sind stärker an der Bildlichkeit der Fotografien ausgerichtet. Es wird kein ‚reines‘ Abbild gestaltet und dadurch versucht, die antizipierte Interpretation durch die Betrachter*innen stärker vorzustrukturieren. In *SZ/Welt/FAZ* weicht das Grußbild (1. Bildspalte), auch wenn es für eigene Konstruktionen genutzt wird, nicht vom *common sense* der Darstellung einer ‚öffentlichen Person‘ ab, (die sich eben nicht nur auf Politiker*innen bezieht). Dagegen wird in den Grußbildern von *taz/Bild* der Aspekt *rhetorischer Überzeugungskraft* eines (Volks-)Führers, der zu einem Publikum (Versammlung, Volk, Herr) spricht, thematisiert. Dies wird konterkariert (*taz*) oder überzeichnet (*Bild*). Auch in den Bildern von Merkel und Westerwelle (2. Bildspalte) zeigt sich in *SZ/Welt/FAZ* eine Gestaltung von Politiker*innen, die am *common sense* orientiert ist. Ihre Koalitionspartnerschaft wird als ‚Repräsentation gemeinsamer Regierungsgeschäfte‘ im Kanzleramt zum Ausdruck gebracht. Durch den Hinweis auf den Ort wird der Auftrag zum Regieren betont, der durch Wahlen legitimiert ist. Im Kontrast dazu wird in *taz/Bild* das Amt selbst nicht gezeigt. ‚Regieren‘ wird an die Körper der Politiker*innen gebunden. In der *taz* können die Betrachter*innen, insbesondere durch die Interpretation von Merkels ‚offen-leerer‘ Geste, ein Stück weit ‚mitbestimmen‘, wie sie regiert werden, während in der *Bild* völlig klar, wer hier souverän ist, nämlich Merkel allein. Zuletzt zeigt sich in der Gestaltung der Blicke (3. Bildspalte) in *SZ/Welt/FAZ* eine an den fotografischen Kontext gekoppelte Blickordnung. Dagegen wird in der *taz* durch die spezifische Gestaltung der Blickbezüge (Kanzlerin-Abgeordnete-Betrachterin) die Rolle der antizipierten Leserschaft bzw. der (medialen) Öffentlichkeit als ‚aktive‘ Beobachterin/Interpretin politischen Geschehens thematisiert, während in der *Bild* allein der Blickbezug der Kanzlerin markiert wird.

Die zwei Arten, das öffentliche, von Nähe und Distanz geprägte Verhältnis von Politik und Tageszeitungen zu gestalten, können folgendermaßen gegenüber gestellt werden: *SZ/Welt/FAZ* orientieren sich am *common sense* der Beobachterhaltung der Medien. Das öffentliche Verhältnis von Politiker*innen und Presse besteht darin, dass die Medien Politik als Regieren durch demokratisch gewählte Volksvertreter*innen abbilden. Damit

wird der Status quo der Gewaltenteilung legitimiert. Dass die Presse dieses ‚Regierungsverhältnis‘ buchstäblich mitgestaltet, da immer eine spezifische Perspektive in den Bildern zum Ausdruck kommt, wird nicht explizit. Dagegen wird in *taz* und *Bild* das Verhältnis Politik/Presse stärker an die Beobachterhaltung der Öffentlichkeit gekoppelt. Die Medien sind einerseits an die antizipierte Leserschaft (und ihrer Interpretation von Politik) sehr eng gebunden (*taz*) bzw. ordnen sich andererseits dieser über (*Bild*). Das öffentliche Verhältnis von Politiker*innen und Presse zeigt sich hier stärker in der Dichotomie ‚Regieren und Regiert-Werden‘. Offen bleibt, wer hier wen regiert. Während *SZ/Welt/FAZ* sich am Status quo ‚politischen Regierens‘ orientieren, in der die ‚Öffentlichkeit‘, also die Bürger*innen ihre Wahl bereits getroffen und die Politik dadurch legitimiert haben, ist für *taz* und *Bild* die Rolle der ‚beobachtenden Öffentlichkeit‘ als Teil der Regierungsverhältnisse konstitutiv bzw. kommt expliziter zum Vorschein als in *SZ/Welt/FAZ*.

Die Typenbildung abschließend, wird im Folgenden knapp umrissen, wie die Tageszeitungen sich darin unterscheiden, Bilder von Menschen zu gestalten. In ihren Modi kommen zwei Stile zum Ausdruck, sich auf ein soziales Gegenüber zu beziehen. Die Gestaltung der Bezüge der Abgebildeten untereinander und zum Publikum vor Ort sowie zu den Fotograf*innen und den antizipierten Bildbetrachter*innen erfolgt in einer homologen Struktur. Der erste Typ gestaltet ein *dynamisches Verhältnis* zu den Gegenübern, der zweite Typ ein *statisches*. Im Typ der *dynamischen Körperbilder*, *SZ/Welt/FAZ*, werden die Abgebildeten zwar nicht von vornherein auf ihre Positionen festgeschrieben, allerdings zeigt sich in der bildräumlichen Dynamik eine Staffelung der Positionen zueinander. Dies verweist auf die Konstruktion sozialer Ordnung, die zwar beweglich, aber nicht völlig variabel, sondern in sich gegliedert ist. Dies geht einher mit einer starken Orientierung am *common sense*, der durch die Gestaltung praktiziert und darin legitimiert wird. In *SZ/Welt/FAZ* mutet soziale Ordnung prinzipiell als veränderbar an. Eine Veränderung dieser Ordnung erscheint, paradoxerweise, aufgrund der starken Bindung an den herrschenden *common sense* nicht als erstrebenswert.

Dagegen werden in *taz* und *Bild* starre soziale Bezugnahmen gestaltet. Im Typ der *statischen Körperbilder* stehen die Positionen der Akteur*innen fest, die Welt ist in ein ‚Oben und Unten‘ vorstrukturiert. Die Aspekte von entweder Subordination (*taz*) oder Vorherrschaft (*Bild*) in den Gruß-, Paar- oder Blickbeziehungen verweisen auf eine soziale Ordnung, die unausweichlicher erscheint. Dies steht im engen Zusammenhang mit der bereits erwähnten Gestaltungsweise der Bildlichkeit, die weniger am Abbild, sondern deutlicher an der eigenen Interpretation des Bildes ausgerichtet ist. Darin zeigt sich der Versuch, mögliche Interpretationsweisen stärker zu lenken. Die Gestaltungsweise deutet eine Infragestellung der *common sense*-Orientierung am Abbild an. Im Gegensatz zum ersten Typ wird das Verhältnis der Medien zur ihrer Leserschaft deutlicher markiert. Dies geht einher mit einer strikteren Gestaltungsweise sozialer Ordnung, die unveränderbarer erscheint als im ersten Typ.

7 Ikonische Macht. Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern

*Ausgangspunkt meiner Arbeit ist die Frage nach der sozialen Bedeutung von Bildern, auf denen Menschen zu sehen sind. Zu Beginn des zweiten Kapitels habe ich dargelegt, dass ich in der vorliegenden Studie Bilder als ikonisch gestaltete und sozial konstruierte Produkte betrachte (Abschnitt 2.1). Daran anschließend diskutierte ich die für den hiesigen Zusammenhang relevanten sozial- und bildwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Körperbildern. Die gegenstandsbezogenen Theorien in den Bildwissenschaften widmen sich vor allem dem Verhältnis von Körper und Bild (Abschnitt 2.2). Dabei betonen sie, dass jedes Bild von einem Menschen zugleich ein Körperbild ist (Abschnitt 2.2.1). Sie analysieren die ikonische Differenz in Körperbildern (Abschnitt 2.2.2) und fragen nach der Austauschbarkeit von Körper und Bild (Abschnitt 2.2.3). Im Rahmen der praxeologischen Wissenssoziologie, die das methodologische Gerüst die Arbeit bildet, werden die Körperbilder von Menschen als Ergebnis der Inkorporierung gesellschaftlicher Strukturen verstanden. Die sichtbaren Körperhaltungen bzw. Hexeis werden als der ‚bildhafte‘ Anteil des Habitus aufgefasst. Ihre Gestaltung in fotografischen Bildern erfolgt durch die abgebildeten und die abbildenden Bildproduzent*innen (Abschnitt 2.3). Zu Beginn des dritten Kapitels habe ich aufgezeigt, wie Bilder aus sozialwissenschaftlicher Perspektive im Rahmen der qualitativen Sozialforschung analysiert werden, nämlich durch methodische Zugänge, die ihren Eigensinn rekonstruieren. Dabei gilt es, die Standortgebundenheit der Forschenden zu reflektieren und eine rekonstruktive Haltung im Forschungsprozess einzunehmen (Abschnitt 3.1). Im Anschluss daran erläuterte ich die in der Arbeit angewandte Methode der Dokumentarischen Bildinterpretation, mit dem Augenmerk auf eigene Erfahrungen in der Forschungspraxis (Abschnitt 3.2). Außerdem wurden die in dieser Studie umgesetzten Variationen der komparativen Analyse mit*

*Bildern auf den verschiedenen Ebenen des Forschungsprozesses beschrieben (Abschnitt 3.3). Am Ende des dritten Kapitels wurde das Sample der Arbeit vorgestellt, welches fünfzehn Pressefotografien von Politiker*innen umfasst, die von fünf deutschsprachigen Tageszeitungen veröffentlicht worden sind (Abschnitt 3.4).*

*Die Analyse der Pressefotografien erfolgte in zwei Abschnitten (Kapitel 4 und Kapitel 5). Sie wurde von den folgenden Forschungsfragen geleitet: „Auf welche Weise wird ein fotografierte Körper im und als Bild gestaltet? Was dokumentiert sich in einer gedruckten Pressefotografie über das gesellschaftliche Verhältnis der abgebildeten Politiker*innen vor der Kamera und der abbildenden Medienakteur*innen hinter der Kamera? Zunächst habe ich im vierten Kapitel herausgearbeitet, dass in den Tageszeitungen mit der Veröffentlichung einer Fotografie nicht ‚einfach‘ nur ein bestimmter Politiker abgebildet wird, sondern, dass dessen Körperbild von den Medien auf je spezifische Weise gestaltet wird (Kapitel 4). Im fünften Kapitel wurde durch zwei weitere Bildvergleiche der Gestaltung der sozialen Interaktion der Politiker*innen nachgegangen sowie dem sich darin äussernden Verhältnis von Tageszeitungen und Politik (Kapitel 5). Anschließend habe ich im sechsten Kapitel die empirischen Fallvergleiche in einer generalisierenden Typenbildung zusammengefasst. Die Typologie versuchte, das ästhetische Agieren der Tageszeitungen als Orientierung am Abbildcharakter zu explizieren. Zudem betrachtete sie das in diesem zur Geltung kommende öffentliche Verhältnis von Politik und Medien sowie die Gestaltung sozialer Ordnung (Kapitel 6).*

Die Ergebnisse aus der Typenbildung dienen auch als Ausgangspunkt für die Rückbindung der Ergebnisse an eine sozialwissenschaftlich orientierte Bildforschung, der ich mich im Folgenden widme. Der letzte Schritt im rekonstruktiven Forschungsprozess ist die Diskussion der empirischen Ergebnisse in Hinblick auf bisherige theoretische Konzepte, die sich auf den Forschungsgegenstand beziehen, bzw. die Herausarbeitung (neuer) theoretischer Anschlussmöglichkeiten. Denn, so Ralf Bohnsack mit Bezug auf Glaser/Strauss: „Eine Theorie ist ihrem Gegenstand nur angemessen, wenn sie aus ihm heraus entwickelt worden ist.“ (Bohnsack 2010b: 30) Ziel eines rekonstruktiven Vorgehens ist nicht allein die Analyse von Einzelphänomenen, sondern eine auf ihrer Analyse aufbauende Verallgemeinerung

der Erkenntnisse. Auf Grundlage der zentralen Ergebnisse aus der Typologie werde ich nun abschließend die Gestaltung sozialer Verhältnisse in Bildern beleuchten (Abschnitt 7.1). Diese werden von mir bezüglich einer Praxis ikonischer Macht ausgearbeitet, die sich hier in drei Formen zeigt (Abschnitt 7.2). Anschließend erfolgt eine Diskussion der Ergebnisse in Hinblick auf zukünftige Untersuchungen der sozialen Gestaltung von Bildern. Dafür diskutiere ich den Zusammenhang von Ikonizität und Sozialität anhand der Rolle der Imagination in der Bildgestaltung und erörtere das asymmetrisch-reziproke Verhältnis von Medien und Politik. Zuletzt ziehe ich eine methodologische und methodische Bilanz zur Rekonstruktion der sozialen Gestaltung von Bildern (Abschnitt 7.3). Die Arbeit schließt damit ab, die Frage der Macht der Bilder als eine nach der Macht ‚durch‘ Bilder zu stellen (Abschnitt 7.4).

7.1 Die Gestaltung sozialer Verhältnisse in Bildern

Als Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen zur Rolle von Bildern in Gesellschaft dienen die folgenden Fragen, die auf den Ergebnissen der Typologie in Kapitel 6 aufbauen: *Welche soziale Bedeutung haben Bilder, die Menschen zeigen? Inwiefern bezieht sich das ästhetische Agieren der Akteur*innen auf soziale Verhältnisse? Wie konstituiert sich ‚Gesellschaft‘ in Bildern?* Die Fragen stellen lediglich eine erste, noch allgemeine Zuspitzung der Erkenntnisse dar. Der sich in ihnen abzeichnende, enge Zusammenhang von Sozialität und Ikonizität wird nun anhand der Ergebnisse der empirischen Analyse vertiefender diskutiert.

Ein zentrales Ergebnis der Arbeit ist das Folgende: Die Konstruktion von Gesellschaft in Bildern zeigt sich darin, dass in ihnen soziale Beziehungen ästhetisch ausagiert werden. Durch die Kontrastierung der Pressefotografien mit Bildern aus einem anderen, privateren Kontext wurde Folgendes deutlich: Das Verhältnis von Medien und Politik, das in den Pressebildern zum Ausdruck kommt, ist ähnlich distanziert wie das Verhältnis beauftragter Hochzeitsfotograf*innen zum Brautpaar. Letzteres steht im Kontrast zur Beziehung der geladenen Gäste zum Hochzeitspaar. Jene ist intim, was sich in der Art des Motivs sowie seiner Aufnahmeweise äußert. Es konnte über die Rekonstruktion der Gestaltungsweisen herausgearbeitet werden,

dass sich in Bildern soziale Verhältnisse manifestieren. Dieses Ergebnis wird nun noch einmal näher beleuchtet.

In den publizierten Pressefotografien zeigt sich, dass die abgebildeten Politiker*innen von den Tageszeitungen auf verschiedene Weise gestaltet werden.¹⁵¹ Die Relationierung von Körper und Bild ist empirisch betrachtet das Resultat der Gestaltungsleistungen der Politiker*innen vor den Kameras und der Medien ‚hinter‘ den Kameras. Im Fokus dieser Arbeit steht das gestalterische Handeln der Tageszeitungen, dass als *ästhetisches Agieren* in der Dimension der Ikonizität gefasst wird (vgl. Abschnitt 4.3)¹⁵². Dies bedeutet, dass buchstäblich Hand an die Bilder gelegt wird, indem diese ausgewählt, zugeschnitten und/oder weitergehend moduliert werden. Ästhetisch zu agieren ist eine Praxis, die sich auf der Basis des routinisierten, impliziten Wissens der abbildenden Bildproduzent*innen vollzieht (vgl. Abschnitt 3.2.1). Auf diese Weise wird z.B. Merkels Status als Kanzlerin durch die Gestaltung ihrer dominanten Körperhaltung ikonisch vorgezeigt. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise und verweist darin auf die gestalterischen *Orientierungsrahmen* der Tageszeitungen (Bohnsack 2014: 35, vgl. auch Abschnitt 3.2 sowie Kapitel 6). Ihre Gestaltungsweisen können in zwei Typen differenziert werden. Der erste Typ der *dynamischen Körperbilder* (*FAZ/SZ/Welt*) zeigt z.B. Merkel mit Westerwelle/Gabriel in einem dynamischen, aufeinander bezogenen Verhältnis, das prinzipiell veränderbar ist. Im zweiten Typ der *statischen Körperbilder* (*taz, Bild*) wird das Verhältnis gestalterisch festgelegt und ist von statischer Natur. Eng mit dem *ästhetischen Agieren* der Tageszeitungen hängt die Gestaltung bzw. Konstruktion sozialer Ordnung zusammen. Soziale Ordnung drückt

¹⁵¹ Vgl. dazu auch die ausführliche Generalisierung der Ergebnisse in Kapitel 6. Ich verstehe in dieser Arbeit eine Tageszeitung als ‚Akteurin‘. An ihrer Herstellung sind zwar verschiedene Personen beteiligt, diese teilen jedoch in ihrer tagtäglichen Produktionspraxis einen gemeinsamen Erfahrungsraum. Insofern verfügen die Akteur*innen einer Zeitung über einen gemeinsamen Orientierungsrahmen, also einen Habitus.

¹⁵² *Ästhetisches Agieren* soll hier nicht bedeuten, ein Bild etwa im Sinne von hübsch oder häßlich zu bewerten, sondern die Bildelemente gestalterisch zu gewichten und ihnen dadurch sozialen Sinn zuzuschreiben (vgl. dazu auch die Abschnitte 4.3 und 6.2).

sich hier nicht allein in der Darstellung der Beziehung der motivischen Politiker*innen aus, sondern in den Gestaltungsweisen selbst kommt ebenfalls das Verhältnis der Tageszeitungen zur Politik sowie allgemeiner zur Gesellschaft zur Geltung.¹⁵³

Die Ergebnisse der Analyse machen darauf aufmerksam, dass sich im Bild mehrere soziale Verhältnisse überlagern. Wie folgt sind dies: 1. die Beziehung der Politiker*innen untereinander, 2. das Verhältnis von Presse und Politik sowie 3. das Verhältnis der Medien zur Gesellschaft. An den hier untersuchten Pressefotografien kommen somit *drei verschiedene soziale Verhältnisse* ikonisch zur Geltung. Diese werden *aus der Perspektive der Tageszeitungen im Medium der Ikonizität ‚ausagiert‘*, worauf noch zurückzukommen ist. Doch zunächst zur Differenzierung der sozialen Verhältnisse.

1. erfolgt in den publizierten Pressefotografien die *Abbildung* der Politiker*innen vor der Kamera bzw. von ihren Interaktionen. Es wird aus dem Blickwinkel der jeweiligen Tageszeitung auf eine *außerhalb* des Bildes bestehende *Beziehung der Politiker*innen verwiesen*. Damit wird diesem Verhältnis unterstellt, dass es auf diese Weise existiere. Beispielsweise werden Merkel und Westerwelle als Koalitionspartner*innen ‚in Szene gesetzt‘ oder Merkel und Gabriel auf eine Weise gezeigt, als handelten sie just in diesem Augenblick die Koalition aus (siehe Bildspalten 2 und 3 der Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204).

2. zeigt sich in den Bildern das soziale *Verhältnis von Politik und Medien* als ein öffentliches, das von Nähe wie von Distanz geprägt ist. Es äußert sich in den Gestaltungsweisen der sozialen Bezüge der Abgebildeten, wie etwa der Bezugnahme zum Publikum in den Grußbildern oder spezifischer Blickordnungen (siehe Bildspalten 1 und 3 der Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204). In dieser Nähe-Distanz-Relation dokumentiert sich eine übergegensätzliche Beobachterhaltung. Sie muss nahe genug am Geschehen sein, um dieses (überhaupt) beobachten zu können und zu diesem gleichzeitig auf Abstand bleiben, um nicht Teil des Geschehens zu werden.

¹⁵³ Unter ‚Beziehung‘ verstehe ich die unmittelbare Interaktion der Politiker*innen vor den Kameras, die abgebildet wird. Ein ‚Verhältnis‘ ist eine institutionalisierte Beziehung. Diese wird nicht unmittelbar abgebildet, prägt aber durch sein dauerhaftes Muster die Bildproduktion wesentlich mit.

3. kommt in den Bildern das *Verhältnis der Medien zur Gesellschaft* in der Art der Gestaltung des Sichtbaren zum Ausdruck. Die Tageszeitungen markieren durch die gestalterische Rahmung, was für sie relevant ist. Dies zeigt sich darin, wie sie den einzelnen Bildelementen (soziale) Bedeutung zuschreiben, die damit von ihnen ‚als zeigenswert‘ markiert. Ein Beispiel dafür ist, wie Merkel von allen Tageszeitungen in ihrer Dominanz gesteigert wird (siehe Bildspalten 2 und 3 der Übersichtstabelle 6.1 auf Seite 204). Sie wird dadurch als regierende Bundeskanzlerin gekennzeichnet.

Die Gestaltung von Bildern wird hier als ästhetisches Ausagieren gesellschaftlicher Verhältnisse begriffen. Die Pressefotografien sind Dokumente mehrerer sozialer Verhältnisse, die sich in den Bildern überlappen und je für die Produzent*innen relevant sind. Die Verhältnisse werden in den Gestaltungen der Tageszeitungen auf verschiedene Weise praktiziert. D.h. die Medien unterscheiden sich darin, was sie ikonisch hervorheben bzw. was für sie in den Bildern bedeutsam ist. Indem sie ikonisch auf die Beziehung der Politiker*innen verweisen, konstruieren sie *ein* spezifisches Bild dieser Beziehung und schreiben dieser Bedeutung zu. Die Rekonstruktion dieser ‚Verweisungszusammenhänge‘ zeigt die sozialen Verhältnisse, in denen sich die Gestalter*innen befinden. Die sich im Bild manifestierende soziale Ordnung ist Resultat von Gestaltungsleistungen. *Was* von den Tageszeitungen *wie* sichtbar gemacht wird, hängt von ihren Orientierungsrahmen ab. Mit jeder Bildveröffentlichung markieren sie ihre jeweilige Sicht auf Politik und Gesellschaft, bzw. ihre Rolle in der Öffentlichkeit und erheben damit zugleich Anspruch, ihr Bild als öffentliches und damit sozial gültiges durchzusetzen.

7.2 Zur Praxis *ikonischer Macht*

Wie ich im vorherigen Abschnitt gezeigt habe, überlagern sich in den Pressebildern unterschiedliche soziale Verhältnisse, die zudem *in unterschiedlichem Maße* ikonisch manifest werden. Während die Beziehung der Politiker*innen auf ikonisch sichtbare Weise gestaltet wird, bleibt das Verhältnis von Medien zur Politik und zur Gesellschaft verdeckt. Das Verhältnis wird nicht unmittelbar im einzelnen Bild sichtbar, es kann aber

über den Vergleich der Bilder herausgearbeitet werden. Die Analyse zeigt, dass unterschiedliche Bilder ausgewählt werden oder ein gleiches Sujet unterschiedlich zugeschnitten und/oder moduliert wird. Dies verweist auch darauf, dass die Art der Gestaltung und damit die Auslegung der Bilder prinzipiell umstritten ist. Indem die Verhältnisse (der Medien zur Politik sowie der Medien zur Gesellschaft) unterschiedlich ausagiert werden, wird letztlich darum gerungen, welche Art von Gestaltung im Medium der Ikonizität sichtbar wird bzw. sich durchsetzt. Dies wirft Fragen auf: *Was heißt es, dass ‚ikonisch gerungen‘ wird? Was bedeutet es, wenn soziale Verhältnisse nicht ikonisch sichtbar sind, also ‚unsichtbar‘ bleiben? Was sagt das über den Zusammenhang von Ikonizität und Gesellschaft aus?*

In einem sozialen Verhältnis können sich die Akteur*innen entweder auf Augenhöhe befinden oder zwischen ihnen besteht eine asymmetrische Beziehung. Letzteres bedeutet, dass die Akteur*innen in einem ungleichen Verhältnis zueinander stehen, indem dann die Dimension der *Macht* von Bedeutung ist. Max Weber schlägt in seiner bekannten Definition folgendes Verständnis von Macht vor: „Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.“ (Weber 1980: 28) Während Weber folglich ein Machtverhältnis eng an die Intentionen von Akteur*innen bindet, bleibt seine Formulierung in der Hinsicht offen, worauf die ‚Chance‘ zur Durchsetzung (des eigenen Willens) beruht. Die Chance oder auch das ‚Potential zur Durchsetzung‘ soll nun mit Blick auf empirischen Ergebnisse der Gestaltung von Bildern ausbuchstabiert werden.¹⁵⁴ Aufgrund der praxeologischen Perspektive der Arbeit, die insbesondere auf die Praktiken von Akteur*innen schaut, interessiert nun weniger, wessen ‚Wille‘ sich in einem Machtverhältnis durchsetzt (sofern sich Intentionen überhaupt analysieren lassen). Vielmehr stehen folgende Fragen im Vor-

¹⁵⁴ Die generelle Formulierung der ‚Möglichkeit zur Durchsetzung‘ lässt sich auch auf eine Formulierung Heinrich Popitzs beziehen, mit der er einen sehr allgemeinen Begriff von Macht formuliert, Macht als die „anthropologische Potenz des Durchsetzungsvermögens“ (Popitz 1992: 22). Dies entspricht, wie Popitz betont, jedoch einem sehr weitreichenden Begriff von Macht, indem die sozialen Verhältnisse der Akteur*innen (noch) keine Rolle spielen. Der Aspekt des Durchsetzungsvermögens wird später noch einmal relevant, wenn ich die Frage nach der Macht *der* Bilder als eine Macht *durch* Bilder diskutiere (vgl. Abschnitt 7.3).

dergrund: *Wie setzen sich die Gestaltungsweisen der Abbildenden durch und inwiefern werden darin – also im Medium der Ikonizität – soziale Verhältnisse ausagiert? Worauf beruht die ‚Chance zur Durchsetzung‘ von Bildern bzw. inwiefern kommen in den Gestaltungen, also auf ikonischer Ebene, Machtverhältnisse zur Geltung?*

Ich gehe also im Folgenden davon aus, dass die Tageszeitungen die sozialen Verhältnisse, die sie prägen, auf ästhetische Weise hervorbringen. Damit strukturieren sie diese Verhältnisse im Medium der Ikonizität. In der Empirie zeigt sich, dass die Tageszeitungen die sich in den Bildern überlagernden Verhältnisse unterschiedlich ausagieren:

1. wird in der Abbildung der Politiker*innen ikonisch auf deren soziale Beziehung außerhalb des Bildes verwiesen. Es werden auf unterschiedliche Weise *glaubhafte Abbilder* gestaltet.

2. bleibt im sich dokumentierenden Verhältnis von Politik und Medien die je spezifische ikonische Gestaltung des öffentlichen Verhältnisses, die Selektivität, *verdeckt*.

3. kommt das soziale Verhältnis von Medien und Gesellschaft als Gestaltung des ‚*Zeigenswerten*‘ zum Ausdruck. D.h. es wird nur das gestaltet, was als sozial bedeutungsvoll ausgelegt wird. Nur dem ‚*Zeigenswerten*‘ wird soziale Bedeutung beigemessen. Mit jeder Veröffentlichung wird die eigene *Weltauslegung* ikonisch markiert.

Diese drei Ebenen möchte ich als drei Ausprägungen *ikonischer Macht* fassen. *Ikonische Macht* äußert sich in der Auseinandersetzung darum, wie bildlich auf die Beziehung der Politiker*innen verwiesen wird und welches Verhältnis der Tageszeitungen zur Politik sowie zur Gesellschaft in den Bildern zum Ausdruck kommt. Es wird gestalterisch darum ‚gerungen‘, welche Art des Verhältnisses von Presse und Politik gezeigt werden soll, bzw. welche Vorstellung von Gesellschaft sich durchsetzt. Die Praxis *ikonischer Macht* verweist auf die Auseinandersetzung um die Vorstellung sozialer Ordnung, die im Medium der Ikonizität zur Geltung kommen soll.

In der Rekonstruktion der Praxis *ikonischer Macht*, wie ich sie nun folgend auf Basis der vorliegenden Ergebnisse ausarbeiten werde, wird deutlich, dass Webers Fokussierung auf die Absichten von Akteur*innen nur bis zu einem gewissen Grad analytisch fruchtbar ist. *Ikonische Macht* ist nicht (nur) an den subjektiven Sinn der Akteur*innen in den Tages-

zeitungen gebunden. Vielmehr äußert sie sich darin, wie das Verhältnis zur Politik und zu Gesellschaft als *Ausdruck der gestalterischen Praxis der Medien* zur Geltung kommt. Die Tageszeitungen produzieren bestimmte Perspektiven auf die Welt. Diese setzen sich darüber durch, *was* sie *wie* sichtbar machen, d.h. wer, was, und wie im Bild zu sehen ist. Die Auslegung des Ikonischen ist Teil einer Auseinandersetzung um „Weltauslegungsarten“ (Mannheim 1985: 231). Sie beruht weniger auf einem absichtsvollen Handeln als vielmehr auf dem *ästhetischen Agieren* der Tageszeitungen. Es zeichnet sich ab, dass die Gestaltung von Bildern immer auch die ‚Chance zur Gestaltung der sozialen Verhältnisse‘ aus Sicht der Bildproduzent*innen impliziert. Es geht in der Rekonstruktion der Formen *ikonischer Macht* darum zu analysieren, *wie* sich (Welt-)Bilder durchsetzen.

7.2.1 Der Verweis auf die Beziehung der Politiker*innen und das Gestalten ‚glaubhafter‘ Abbilder

In den untersuchten Pressebildern orientieren sich die Tageszeitungen in der Gestaltung am Abbildcharakter des Fotografischen (vgl. Kapitel 6). Dies äußert sich darin, dass sie die Körper der Politiker*innen innerhalb des fotografierten Kontextes gestalten. Der sichtbare Kontext prägt in *SZ/Welt/FAZ* das einzelne Bild auf markantere Weise als in *taz/Bild*. Dem Bild wird somit unterstellt, dass es auf ein Ereignis vor den Kamera verweist. Sozialwissenschaftlich relevant ist an dieser Stelle nicht die Frage, was dort im Moment der Aufnahme ‚tatsächlich‘ geschehen ist, sondern, *wie* der Bezug auf das Abbildliche Gesellschaft herstellt.¹⁵⁵ Im Rahmen einer ‚abbildhaften Gestaltung‘ wird davon ausgegangen, über das Ereignis *vor*

¹⁵⁵ Die Diskussion um den Wirklichkeitsbezug der Bilder begleitet nicht nur den Fotojournalismus seit seinen Anfängen, sondern ist auch zentral in fototheoretischen und -praktischen Auseinandersetzungen (Rose 2012: 193, Dubois 1998), W.J.T. Mitchell spricht gar von einer „Tyrannei des Abbilds“ (Mitchell 1990: 48). In Differenz zu Fototheorien (bspw. Wolf 2002, Elkins 2007) ist dieser aus der Sicht der rekonstruktiven Sozialforschung insofern relevant, wie er in den Praktiken markant wird.

der Kamera ‚objektiv‘ Bericht zu erstatten (vgl. Grittmann 2007: 36ff.).¹⁵⁶ Zu Beginn der Arbeit habe ich die Perspektiven verschiedener Bildwissenschaftler aufgezeigt, die sich mit dem Verhältnis von Körper und Bild auseinandersetzen (vgl. Abschnitt 2.2). Ihre Konzepte beziehen sich insbesondere auf die Wahrnehmung von Körperbildern. Sie wurden dennoch, obwohl die Rezeption von Bildern nicht Schwerpunkt der Arbeit war, als analytische Brille für die Rekonstruktion der Gestaltungsleistungen der Bildproduzent*innen ‚genutzt‘, um in der Analyse den Blick verstärkt auf die Gestaltungsweisen der Körper *als Bilder* richten zu können. Damit wurden die Körperbilder der Politiker*innen als ikonisch gestaltete und sozial konstruierte Produkte betrachtet (vgl. Abschnitt 2.1).

Bilder von Menschen zeigen für Hans Belting immer deren Körper. Es geht ihm um die Ikonizität dieser Körperbilder, die zugleich einen metaphorischen Sinn hätten, da sie Menschen bedeuteten (vgl. Abschnitt 2.2.1). Horst Bredekamp beschäftigt die Substitution von Körper und Bild, die seiner Ansicht nach auf der Wirkung beruhe, dass der organische Körper und sein Bild in ihrer Wirkmacht identisch seien. Dies gelte auch für Fotografien von Menschen, da auch bei ihnen die Annahme wirke, eine körperliche Spur des Abgebildeten zu sehen (vgl. Abschnitt 2.2.3).

Wie lassen sich die empirischen Ergebnisse der rekonstruktiven Bildanalyse auf diese Körperbild-Konzeptionen beziehen? Die Gestaltungsweisen der Tageszeitungen orientieren sich am Abbildcharakter des Fotografischen. D.h. in der gestalterischen Praxis ist die Annahme, bei den Fotografien handele es sich um ‚ikonische Äquivalente‘ der Politiker*innen, substanziell. Relevant im Gestalten ist die *Vorstellung*, dass es sich bei einer Fotografie tatsächlich um Merkel, Gabriel, usw. handelt. Die Rekonstruktionen zeigen, dass im *ästhetischen Agieren* den Körperbildern *zuschrieben* wird, sie bedeuteten Menschen bzw. der Körper und sein Bild seien austauschbar. Ob dabei die Bilder selbst über eine besondere „Wirkmacht“ (Bredekamp 2010: 39) verfügen, ist aus sozialwissenschaftlich-praxeologischer Perspektive weniger relevant. Ob eine und wenn ja, welche Wirkung der Bilder auf die Gestalter*innen festzumachen ist, ließe sich nur interpretatorisch

¹⁵⁶ In der Arbeit werden, wie bereits erwähnt, die Fotograf*innen und die Akteur*innen in den Tageszeitungen (Bildredaktion, ggf. Layout) zum Bildjournalismus gerechnet, da diese ebenfalls wesentlichen Anteil an der Bildberichterstattung haben.

unterstellen bzw. müsste durch andere methodische Mittel, die auf die Rezeptionsweisen von Betrachter*innen fokussieren, rekonstruiert werden¹⁵⁷. Im Sample konnte jedoch die gestalterische Orientierung daran herausgearbeitet werden, den Fotografien zu unterstellen, ‚Abbilder‘ von Menschen zu sein. Die Fotografien der Politiker*innen werden als ‚echt‘ angesehen und somit für ‚bare Münze‘ genommen bzw. in der gestalterischen Bezugnahme Körper und Bild als äquivalent behandelt. Dadurch wird in der Gestaltung auf eine soziale Beziehung der Politiker*innen verwiesen, von der angenommen wird, sie existiere *außerhalb der Bilder*. Eine Gestaltungsweise, die mit der ‚indexikalen Verweiskfunktion‘ von Fotografie arbeitet, beruht folglich auf dem Glauben, eine Fotografie bilde die Wirklichkeit ab.

Roland Barthes hebt hervor, dass eine Fotografie nicht die Wirklichkeit sei, aber das „perfekte *Analogon*“ (Barthes 1990: 13; Herv. i. O.) zu ihr. Eine Fotografie verfügt über ein „außergewöhnliches Denotationsvermögen“ (Barthes 1990: 17). Es lässt sich nicht verleugnen, dass „die Sache dagewesen ist“ (Barthes 1985: 87; Herv. i. O.). Diesen Abbildcharakter des Fotografischen bezeichnet Barthes als *Mythos* (vgl. Barthes 1977: 17). Denn die Betrachter*innen können nicht wissen, ob etwas so vor der Kamera gewesen ist, sondern nur daran glauben. Besonders durchschlagend ist der Mythos im ‚klassischen Fotojournalismus‘. Dort spielt das „Abbildversprechen“ (Fromm 2014: 24) eine wichtige Rolle. Das fotografische Abbild gilt als ‚objektiver Beweis‘ der mechanisch operierenden Kamera. Die Pressefotograf*innen bezeugen durch das geschossene Bild, vor Ort gewesen zu sein, und gelten als glaubwürdige Zeug*innen des Aufgenommenen (vgl. auch Becker 1996, Grittmann et al. 2008). Auch die hier untersuchten Fotografien werden in dem Glauben gestaltet, dass es das Ereignis/die Personen ‚tatsächlich‘ zeigen. Diese Annahme von Authentizität kann als „Zuschreibungspraxis“ (Fromm 2014: 32) bezeichnet werden, denn das Geschehen wird als ‚real‘, das körperbildliche Gegenüber als ‚reale‘ Person behandelt.¹⁵⁸ Dass Merkel mit den anderen Politikern in einem

¹⁵⁷ Wie z.B. durch bildstimulierte Gruppendiskussionen, vgl. dazu Michel 2006.

¹⁵⁸ So handelt sich bei der Fotografie von Merkel um Merkel. Auch wenn es sich ‚nur‘ um ein Bild ihres Körper handelt, ist ja keine Andere zu sehen. Sigrid Schneider und Stefanie Grebe beschreiben dies als Bereitschaft der Betrachter dem Bild zu glauben, „weil das, was er sieht, so frappierend dem zu ähneln scheint, was er aus

Verhältnis steht, in dem sie die *Dominantere ist*, wird ihr durch das Bild unterstellt bzw. dieses spezifische Verhältnis gestalterisch noch gesteigert. Die Zuschreibung von Dominanz geschieht in den Tageszeitungen durch die Auswahl, den Zuschnitt und/oder die Modulation der Bilder. Durch die Gestaltung einer dominanten Körperlichkeit werden die Betrachter*innen Glauben gemacht, dass Merkel ‚tatsächlich‘ die politisch Stärkere sei.¹⁵⁹

Das ‚glaubhafte Abbild‘ ist eine soziale Konstruktion mit weitreichenden Folgen. So ist beispielsweise das gestaltete Verhältnis von Merkel zu den anderen Politiker*innen durch den Glauben daran, dass die Situation tatsächlich so stattgefunden haben könnte, gesellschaftlich wirksam. Dabei ist, sozialwissenschaftlich betrachtet, nicht die Frage relevant, ob diese Wirkung den Bildern selbst innewohnt (wie dies z.B. in Bredekamps Konzeption des Bildakts im Vordergrund steht), sondern welche Wirkung die Gestalter*innen dem Bild zuschreiben. So wird, indem Pressefotografien verwendet werden, eine ‚authentisierende‘ Deutung der sichtbaren Körper, ihrer Gestik und Mimik durch die Bildlichkeit vorweggenommen. Dass sich die Gestalter*innen Merkel als Dominantere vorstellen können, beruht auf der Verwendung von Fotografie als einer Bildform, die diese Vorstellungsleistung unterstützt. Denn die Fotografie steigert durch ihre Ikonizität, die auf einer bestimmten Technologie beruht, *wie* sich das, was sie zeigt, vorgestellt werden kann (vgl. dazu Maynard 1997: 83ff.). Darauf werde ich noch zurückkommen. Durch die Verwendung einer dokumentarischen Fotografie wird den antizipierten Betrachter*innen/Zeitungsleser*innen weisgemacht, eine ‚echte‘ Situation vor sich zu haben, der sie ‚ruhig‘ glauben können.

Die Gestaltungsweise ‚glaubhafter Abbilder‘ konstruiert die soziale Beziehung der Politiker*innen als würde sie *tatsächlich*, außerhalb der Bilder, auf diese Weise existieren, obwohl das den Bildern nur zugeschrieben

dem eigenen Alltag kennt.“ (Schneider & Grebe 2004: 37)

¹⁵⁹ Ob dies die Betrachter*innen dann auch glauben ist eine andere Frage, die hier weiter keine Rolle spielen soll, da die Arbeit auf die Gestaltungs- und nicht die Rezeptionsweisen von Pressefotografien fokussiert. Vgl. zu verschiedenen Rahmungen des Glaubens an Pressefotografie die schöne Studie von Liina Pusustinnen und Janne Seppänen (Puustinen & Seppänen 2013).

werden kann.¹⁶⁰ D.h. das „dokumentarische Wirklichkeitsversprechen“ (Fromm 2014: 4) fördert die Verdeckung des Konstruktionscharakters der Fotografien. Die Konstruiertheit wird nicht nur nicht in Frage gestellt, sondern entscheidend ist die gestalterische Orientierung an ‚glaubhaften Abbildern‘. Im Vordergrund steht nicht, ob die Bilder tatsächlich wahr sind, sondern die Vorstellung, dass sie *wahr sein könn(t)en*. Es geht darum, ob sie glaubwürdig erscheinen. Allerdings wird die Gestaltung ‚glaubhafter Abbilder‘ in den Tageszeitungen unterschiedlich umgesetzt. *SZ/Welt/FAZ* orientieren sich stark an der Referentialität des Fotografischen. Dagegen wird in *taz/Bild* die Bildlichkeit hervorgehoben und sie nutzen den ‚Glauben an das Abbild‘ wesentlich stärker für eigene Konstruktionen (vgl. Abschnitt 6.5). Ihre Vorstellung, woran geglaubt werden könnte, bezieht sich nicht nur auf die Interpretation des fotografischen Kontextes, sondern beruht stärker auf einer eigenen (Aus-)Deutung der Bildlichkeit.

¹⁶⁰ In der Bildgestaltung scheinen soziale Bezugnahmen eine Rolle zu spielen, die nicht mit sozialen Interaktionen gleichzusetzen sind, diesen jedoch ähneln. Nach Goffman setzt Interaktion die körperliche Anwesenheit der Akteur*innen voraus, was eine gegenseitige Interpretation von ‚Angesicht zu Angesicht‘ ermöglicht (vgl. Goffman 1971: Kap.2). Das *ästhetische Agieren* mit einem Körper-Bild weist interaktive Züge auf, auch wenn das bildliche Gegenüber nicht ganz so lebendig ist. Ein Beispiel ist der Blick. Wie Augen im Bild zurückblicken ist abhängig von der Interpretation der Betrachtenden. Ein abgebildeter Körper ist immer nur *als* Bild wahrnehm- bzw. gestaltbar. Somit handelt es sich dabei um ‚medienvermittelte Interaktionsformen‘. Mit Bezug auf Belting ließe sich überlegen, inwiefern dabei die Medialität des (eigenen) Körpers auf Körperbilder übertragen wird (vgl. Abschnitt 2.2.1). Die Besonderheiten dieser ‚medienvermittelten Interaktion‘ sind bislang methodisch

Auf diese Weise spielen sie mit der Glaubwürdigkeit des Abbildes.¹⁶¹ Die Unterschiedlichkeit in den Gestaltungen lässt sich als eine Ausprägung *ikonischer Macht* fassen. Sie äußert sich darin, den Abbildcharakter des Fotografischen anzufechten. Es ist umstritten, was als ‚glaubhaftes Bild‘ gelten kann. Dies lässt sich auch anders formulieren: Es findet durch die unterschiedlichen Gestaltungsweisen eine Auseinandersetzung darum statt, was sich als *glaubwürdiges* Bild durchsetzen soll. Während *SZ/Welt/FAZ* das Abbild selbst als glaubwürdig anerkennen, wird dies von *taz* und *Bild* in Frage gestellt und stärker die eigene Sicht/Interpretation des Bildes hervorgehoben. Dabei geht es letztlich darum, welches Bild der Politiker*innen erscheinen soll. In den Bildern wird zugleich eine bestimmte Vorstellung sozialer Ordnung manifest. Denn welches ‚Bild von Politik‘ sich als glaubwürdig durchsetzt, hängt auch davon ab, ob die Gestalter*innen (die) Politik bzw. ihre Repräsentation vor den Kameras anerkennen oder ob damit in ihrer Darstellung gespielt wird.

Diese Auseinandersetzung um die (ikonische) Glaubwürdigkeit der Beziehung der Politiker*innen basiert letztlich auf der Auseinandersetzung um das öffentliche Verhältnis von Politik und Medien. Dies wird im Folgenden als weitere Ausprägung *ikonischer Macht* dargestellt. Denn mit dem ‚Abbildglauben‘ geht einher, dass die Kontingenz unterschiedlicher Perspektiven verdrängt wird. In den Pressefotografien bleibt verdeckt, dass politische Bildberichterstattung immer nur eine Perspektive auf das Geschehen zeigen kann und damit ‚*das Bild*‘ von Politik immer von seiner Gestaltetheit abhängt.

kaum berücksichtigt worden ist. Eine Ausnahme stellen Roswitha Breckner (Breckner 2010) und Aida Bosch/Christoph Mautz (Bosch & Mautz 2012) dar. Sie betonen den Aspekt der Leiblichkeit in der Interpretation von Bildern. Der Einbezug der Körperlichkeit stößt, so Breckner, an methodische Grenzen (vgl. Breckner 2010: 176).

¹⁶¹ Insbesondere die Modulierungen in der *Bild* folgen dem Prinzip der *Fotomontage*, die John Heartfield in den 1920er entwickelte (Herzfelde 1986). Für Klaus Staeck und Gerhard Steidl liegt die „verblüffende Wirkung“ seiner montierten Collagen darin, „die Überzeugung des Publikums zu nutzen, daß ein Foto immer wahr ist, nicht gefälscht sein kann“ (Staeck & Steidl 1991: 156). Auch die *taz* arbeitet auf manchen ihrer Titelseiten mit (Foto-)Montagen. Diese werden anders als in der *Bildzeitung* in der Bildunterschrift mit einem [M] in Klammern gekennzeichnet und diese sehr offensichtlich als Montage gestaltet. (Das ‚M‘ wird von vielen überregionalen

7.2.2 Das öffentliche Verhältnis von Medien und Politik und die Latenz der Selektivität im Gestalten

Das Verhältnis von Medien und Politik ist öffentlich (vgl. Abschnitt 6.5). Dies äußert sich darin, wie die Bezugnahmen der abgebildeten Politiker*innen zum Publikum, zu den Fotograf*innen sowie zu den anderen Politiker*innen gestaltet werden. Zwar werden soziale Bezüge in den Tageszeitungen durchaus unterschiedlich gestaltet, gemeinsam ist ihnen dabei jedoch eine distanzierte Haltung. Vor allem im Kontrast mit privaten Hochzeitsfotografien zeigt sich, dass dort die Abbildenden mit den Abgebildeten im situativen Kontext regelrecht ‚verschmelzen‘, was auf ihre intime Beziehung verweist (vgl. Abschnitt 6.3).¹⁶² Dagegen kommt bei den professionellen Hochzeits- und Pressefotograf*innen ein Abstand zu den Abgebildeten zum Ausdruck. Das Verhältnis von Abgebildeten und Fotograf*innen ist nicht vertraut, sondern distanziert wie unter prinzipiell Fremden. Die Geschehnisse werden von außen beobachtet. Dies entspricht, wie bereits erwähnt, einer Beobachterhaltung, die nahe genug am Geschehen ist, um beobachten zu können und zu diesem zugleich auf Abstand bleibt, um nicht im Geschehen aufzugehen.

In den Tageszeitungen äußert sich die Gestaltung der Bezüge der Politiker*innen in einer zugleich *nahen wie distanzierten Beobachterhaltung*. Die Körper werden einerseits in einem nahen Anschnitt gezeigt, andererseits aber in einer distanzierten Position zum Publikum (Grüßen), den Fotograf*innen ((k)ein Blickkontakt) und zueinander (Blickordnungen)¹⁶³. Dabei wird das Nähe-Distanz-Verhältnis von den Tageszeitungen unter-

Tageszeitungen als Hinweis verwendet, dass die Pressefotografien im Vergleich dazu, wie sie von den Presseagenturen angeboten worden sind, verändert wurden. Dabei muss es sich nicht um eine starke ‚Manipulation‘/‚Modulation‘ handeln, sondern es kann auch ‚nur‘ ein Zuschnitt vorgenommen worden sein.)

¹⁶² Wie erwähnt ließe sich weiter fragen, ob eine ‚verschmelzende Gestaltungsweise‘ konstitutiv für Privatfotografien ist. Vgl. den Beitrag der Autorin (verfasst mit Ulrike Pilarczyk) zu Bildern von Jugend/lichkeit im 21. Jahrhundert (Pilarczyk & Kanter i.E.). In den Bildern dort wird der Aufnahmestandpunkt negiert und das Abbilden gleicht einem „Sich-Selbst-Vergewissern, dabei gewesen zu sein“ (ebd.).

¹⁶³ In zwei Bildern ist das Verhältnis genau umgekehrt, aus der Distanz heraus wird Nähe gestaltet, im Grußbild der *Welt* (Spalte 1) bzw. in der verschmelzenden Blick-Körper-Geste des *taz*-Bildes ‚unmittelbare Körper‘ (Spalte2).

schiedlich zum Ausdruck gebracht. Es werden entweder sich voneinander unterscheidende Bilder ausgewählt oder das gleiche Agenturbild unterschiedlich zugeschnitten bzw. die Pressefotografien weitergehend moduliert. Das gestalterische Austarieren des Nähe-Distanz-Verhältnisses von Politik und Medien ist in der einzelnen Fotografie nicht sichtbar. Damit bleibt die *Selektivität* des Gestaltungsprozesses verdeckt.

Sichtbar ist ‚nur‘ das Verhältnis der Abgebildeten zu den verschiedenen sozialen Gegenübern im Bild, während das Verhältnis der Abbildenden zu den Abgebildeten in der Gestaltung verdeckt bzw. latent bleibt. Latent meint hier, dass die Funktion von Gestaltung – nämlich dass Bilder durch spezifische Auswahl-, Zuschnitt- und/oder Modulationsprozesse gestaltet werden – nicht sichtbar wird. D.h. der Aspekt der Selektivität als grundlegende Struktur von Gestaltung bleibt in den Pressefotografien verborgen. Niklas Luhmann geht davon aus, dass die „Funktion der Struktur selbst latent bleiben muss.“ (Luhmann 1974: 69), um die Kommunikation im sozialen System nicht zu blockieren (vgl. auch Luhmann 1984: 456ff.) Die strukturfunktionale Latenz im sozialen System übernimmt folglich die „Funktion des Strukturschutzes“ (Luhmann 1984: 459). Etwas allgemeiner beschreibt Luhmann den Begriff der Latenz folgendermaßen:

„Er meint nicht nur die reine Faktizität des Außerachtlassens, sondern besagt, daß menschliches Handeln sich Teilaspekte seiner sozialen Wirklichkeit verdecken müsse, um Orientierbarkeit und Motivierbarkeit nicht zu verlieren.“ (Luhmann 1974: 69)

Im Zusammenhang dieser Arbeit lässt sich die Bedeutung von Latenz so fassen: Insbesondere in den Pressebildern von *SZ*, *Welt* und *FAZ* bleibt verdeckt, dass deren Gestaltung auf der Selektivität dessen beruht, was ikonisch sichtbar gemacht wird. Durch ihre Orientierung am Abbildcharakter bzw. am Wirklichkeitsversprechen der Fotografien wird nicht offenkundig, dass jede ‚objektive‘ bildjournalistische Beobachterhaltung notwendigerweise auf Selektivität beruht. Durch die verdeckt-selektiven Gestaltungsprozesse ist es möglich, die Kontingenz der Perspektiven zu regulieren. Diese Regulierung von Kontingenz bezeichnet Luhmann als eine „Funktion von Macht“ (Luhmann 1975: 12).

Was bedeutet dies nun für das öffentliche Verhältnis von Politik und Medien, wenn nur je eine Perspektive gezeigt wird? Es bleibt verdeckt, dass jede Beobachterhaltung immer nur *ein* Bild von Politik gestalten kann. Dies kann als weitere Ausprägung *ikonischer Macht* verstanden werden. Denn die Orientierung am *common sense* einer ‚objektiven Bildberichterstattung‘ verbirgt, dass jedes Bild eine *Konstruktion von Politik* darstellt. Der ikonische Verweis vermittelt, wie im vorherigen Abschnitt dargelegt, was sich als glaubhaft vorgestellt wird. So zeigt das Bild *eine Vorstellung* von Politik. Da der selektive Aspekt von Gestaltung verborgen bleibt, bleibt ebenfalls verdeckt, dass Selektivität auf der Imagination beruht, wie das Verhältnis sein könnte. Das Bild verspricht Abbild zu sein und verdeckt damit obendrein die selektiven Vorstellungsleistungen der Gestalter*innen. Die Orientierung am Abbildcharakter ermöglicht es somit, die Kontingenz der Perspektiven zu verschleiern. Dies geschieht in den Tageszeitungen auf je unterschiedliche Weise.

In ihren Gestaltungen orientieren sich *SZ/Welt/FAZ* am *common sense* des fotografischen Abbilds sowie einer ‚objektiven Bildberichterstattung‘, die sich hier in ihrer Wirkung gegenseitig verstärken. Sie orientieren sich am ‚politischen *common sense*‘, denn auf diesen wird durch die (Ab-)bildung ikonisch verwiesen (vgl. Abschnitt 6.5). *Wie geschieht dies?* Es wird als ‚natürlich‘ konstruiert, dass die Politiker*innen als öffentliche Personen auftreten (Grußbilder, Bildspalte 1)¹⁶⁴, dabei demokratisch gewählt Politik machen (Kanzleramtsbilder, Bildspalte 2) und in ihrem politischen Handeln von der Presse beobachtet werden (kontextualisierte Blicke, Bildspalte 3). In dieser Vorstellung regieren die Politiker*innen. Gegenüber deren Regierungsweisen nehmen die Medien eine Beobachterhaltung ein. Die Bilder unterstellen, über Politik Bericht zu erstatten. Allerdings, und das ist eine weitere Ebene der Politikberichterstattung, kann auf dieses Regieren ‚lediglich‘ *ikonisch verwiesen* werden. Darin wird notwendigerweise selektiv vorgegangen. Es bleibt verdeckt, dass diese Bilder Politik *konstruieren*, indem sie nur *eine* Perspektive auf das Geschehen zeigen. Dies impliziert immer auch eine ‚Auslegung von Welt‘, worauf ich noch zurückkomme.

¹⁶⁴ Vgl. zu diesen und folgenden Verweisen die Tabelle 6.1 auf Seite 204.

Von der Orientierung am Abbild sowie einer ‚objektiven‘ Bildberichterstattung weichen *taz* und *Bild* dagegen etwas ab. Es wird deutlicher markiert, dass einerseits die Medien und andererseits die Leserschaft/ ‚allgemeine‘ Öffentlichkeit konstitutiv für die Bildberichterstattung sind. Damit wird die je eigene Perspektive der Tageszeitung, ihre Vorstellung von Politik deutlicher expliziert. Dies geht einher mit dem Versuch, die antizipierte Betrachtung bzw. Deutung der Bilder durch die Leser*innen stärker zu lenken. In der *taz* werden durch die gestalterischen Fokussierungen auf potentiell unterschiedliche Interpretationsweisen der Bilder (mehrdeutige Gestiken, direkte Blicke und Blickkonstellationen) die Betrachter*innen als Teil der Öffentlichkeit ‚jenseits der Medien‘ mit in die Deutung der Bilder einbezogen und letztlich mit an der Konstruktion von Politik beteiligt. Dagegen wird in der *Bild* durch die Gestaltung auf sich gerichteter/in sich gekehrter Gestiken und Mimiken der Politiker*innen versucht, das Gegenüber nicht in eine deutende Betrachtung einzubeziehen. Die Auslegung von Politik wird durch das Medium vorgegeben, indem ein möglichst eindeutiges ‚Bild von Politik‘, gestaltet werden soll, ohne das die Betrachter*innen mitdeuten.

Zusammengefasst kann die Praxis *ikonischer Macht* hier folgendermaßen zugespitzt werden: In der Politikberichterstattung wird durch die Verwendung unterschiedlicher Fotografien verhandelt, in welchem Verhältnis Medien und Politik stehen sollen. In den untersuchten Tageszeitungen wird verschieden ausgelegt, ob die Politiker*innen (*SZ/Welt/FAZ*) oder auch die Medien (*Bild*) und/oder die Zeitungsleser*innen (*taz*) das ‚Bild von Politik‘ mitbestimmen sollen. Die Tageszeitungen forcieren über ihre Selektions- bzw. Zuschreibungspraktiken ikonisch, ob Politik, Medien und/oder die allgemeine Öffentlichkeit ‚die Zügel der Bildpolitik in ihren Händen halten‘.

Darüber hinaus markieren die Zeitungen in ihren Gestaltungsweisen immer auch, was *als sozial relevant sichtbar wird* und damit (generell) als *zeigenswert* gelten soll. Dies wird im Folgenden als weitere Ausprägung *ikonischer Macht* verstanden. Der Gestaltung des Zeigenswerten ist eine ‚Auslegung von Welt‘ inhärent, die wiederum durch die Publikation der Bilder als öffentlich markiert wird.

7.2.3 Das Verhältnis der Medien zur Gesellschaft im Gestalten des ‚Zeigenswerten‘ und das verdeckte Bestreben, die eigene Weltauslegung als öffentliche durchzusetzen

Über die Politikberichterstattung und die damit verknüpfte Rolle der öffentlicher Medien hinaus wird in den Rekonstruktionen deutlich, wie die Tageszeitungen ‚Gesellschaft‘ konstruieren. In den Körperbildern wird markant, was für sie relevant ist, also was ihre Art zu gestalten ausmacht und woran sie sich dabei orientieren. Die ästhetisch-gestalterische Enaktierung¹⁶⁵ ihres Orientierungsrahmens verweist auf ihre ‚Weltauslegung‘¹⁶⁶ bzw. auf ihre Vorstellung sozialer Ordnung.

Wie äußert sich in der Gestaltung die Sicht der Medien auf Gesellschaft?
Zu Beginn der Arbeit habe ich kurz den Begriff der ikonischen Differenz von Gottfried Boehm erläutert, den er (auch) anhand von Körperbildern darlegt (vgl. Abschnitt 2.2.2). Die Bilder zeigen immer etwas, einen Körper, und zugleich sich selbst, das Bild des Körpers. Bezieht man nun den Begriff der ikonischen Differenz auf die *Produktion* von Körperbildern, wie ich dies hier als Erweiterung der bildwissenschaftlichen Perspektive vorschlagen möchte, so lässt sich mit ihm ebenfalls erfassen, wie in der Praxis des Gestaltens sozial differenziert wird. Was für die abbildenden Bildproduzent*innen von Bedeutung ist, wird gezeigt. Durch ‚ikonische Differenzierungsleistungen‘ markieren die Tageszeitungen einen fotografierten Kontext, der für sie relevant ist, als *zeigenswert*. D.h. es werden nur die Elemente, die für die Bildproduzent*innen wesentlich sind, gestalterisch gewichtet. Nur diesen Aspekten wird sozial Sinn zugeschrieben und nur diese werden als ‚*zeigenswert*‘ gekennzeichnet, und damit letztlich zum Bild.

¹⁶⁵ Unter Enaktierung versteht Ralf Bohnsack „die Prozesse der Umsetzung der Orientierungen im Alltagshandeln“ (Bohnsack 2010b: 136).

¹⁶⁶ Mit dem Begriff der ‚Weltauslegung‘ beziehe ich mich, wie noch zu zeigen sein wird, auf Karl Mannheim (Mannheim 1929). Die ‚Auslegung von Welt‘ durch Akteur*innen ist Teil der Konstruktion ihrer ‚Wirklichkeit‘. Um zu verdeutlichen, dass mit ‚Wirklichkeit‘ nicht nur die Dimension des Realen, sondern auch andere gemeint sein können, wie etwa Fiktion oder das Imaginäre (Iser 2009), verwende ich hier die allgemeineren Begriffe ‚Welt‘/‚Weltauslegung‘.

Zu betonen ist an dieser Stelle, dass die Gestaltung der Pressefotografien aus der jeweiligen Perspektive der Tageszeitungen heraus erfolgt. Die Markierung des ‚Zeigenswerten‘ geschieht im Rahmen ihrer Orientierungen. Sie kennzeichnen das aus ihrer Sicht sozial relevante und zugleich kann die Relevanzsetzung nur durch den Verweis auf das Bild, also in der Bildproduktion, ‚realisiert‘ werden. Die Tageszeitungen verweisen auf das Geschehen vor der Kamera, indem sie es auf ihre spezifische Weise als ‚*zeigenswert*‘ rahmen. Mit dem Abbild verweisen sie auf *eine* Beziehung der Politiker*innen, nämlich auf diejenigen, *die sie sich vorstellen (können)*.

Die Orientierung am Abbildcharakter impliziert weiterhin, dass die Bildproduzent*innen die eigenen Konstruktionsleistungen in der Bildgestaltung nicht wahrnehmen, denn sie gestalten die Fotografien in dem Glauben, dass jene Abbilder von Wirklichkeit seien. Wie bereits ausgeführt, drücken sich in den Bildern die sozialen Bezugnahmen der Gestalter*innen aus. In der Markierung des ‚Zeigenswerten‘ kommen ihre Präferenzen zur Geltung. Die Konstruktion sozialer Ordnung im Bild basiert dabei insbesondere auf den Vorstellungsleistungen der Gestalter*innen. Den eigenen Anteil an einer ‚imaginativen Gestaltung‘ von Gesellschaft nehmen diese selbst nicht wahr. D.h. auch, dass sie den *common sense* ‚Fotografien sind Abbilder von Wirklichkeit‘ grundlegend nicht hinterfragen. Er erhält mit jeder Veröffentlichung, die sich an ihm orientiert, soziale Gültigkeit. Allerdings wird der Orientierung am Abbildcharakter unterschiedlich Gewicht verliehen. In Typ 1, *SZ/Welt/FAZ*, ist die Ausrichtung an einer ‚objektiven‘ Politikberichterstattung der primäre Orientierungsrahmen, in Typ 2, *taz/Bild*, dagegen der sekundäre Orientierungsrahmen (vgl. Abschnitt 6.5). Der gestalterische Unterschied zeigt sich darin, wie ‚stark‘ der fotografische Kontext zur Geltung kommt. Indem sich *taz/Bild* vom Prinzip des ‚glaubhaften Abbilds‘ distanzieren und mit der Glaubwürdigkeit des Abbilds spielen, aber dennoch nicht auf Fotografien verzichten, markieren sie, dass ein Bild nicht nur einen fotografischen Kontext zeigen, sondern vor allem den eigenen Blickwinkel klar stellen sollte. Ein für sie ‚*zeigenswertes*‘ Bild betont in erster Linie ihre Sichtweise. Sie Agieren die implizite Regel des Bildjournalismus ‚Fotografien bilden Realität ab‘ unterschiedlich aus. Eine weitere Ausprägung *ikonischer Macht* zeigt sich darin, dass um die Art der Bildberichterstattung gerungen wird. Denn es ist umstritten, was als

relevant markiert wird und damit was als ‚zeigenswert‘ gilt. Zugespitzt lässt sich dies auch so formulieren: Was im Rahmen der Fotografie ist, ist ‚real‘, weil es der *eigenen* Vorstellung von ‚Realität‘ entspricht. Was außerhalb dieses Rahmens ist, ist unwichtig, es wird gestalterisch als nicht ‚zeigenswert‘ gewichtet. Es hat für die Bildproduzent*innen keinen sozialen Sinn und kann sich damit als Bild nicht durchsetzen. Damit verweist das veröffentlichte Bild nicht nur auf die jeweilige Orientierung der Tageszeitung, sondern es kommt *ikonische Macht* darin zur Geltung, dass nur ihre Vorstellung des Zeigenswerten und damit nur diese eine Vorstellung sozialer Ordnung publiziert wird.

Ein Bildrahmen verweist immer auf den Ausschluß aller anderen Deutungen von Welt. Verschiedene Rahmungen stehen demnach für unterschiedliche Auslegungsarten von Welt. Karl Mannheim spitzt dies in Bezug auf gesellschaftliche Gruppen generell daraufhin zu, dass diese „offenbar um den Besitz der richtigen (sozialen) Sicht oder zumindest um das Prestige des Besitzes der richtigen (sozialen) Sicht“ konkurrieren (Mannheim 1929: 45). Unter Konkurrenz versteht er das Bemühen dieser Gruppen ihre Weltauslegung zur „öffentlichen Weltauslegung“ (Mannheim 1929: ebd.) machen zu wollen.¹⁶⁷ Indem die Tageszeitungen nur das gestalten, was für sie ‚zeigenswert‘ ist, setzen sie für den Moment der Veröffentlichung ihre Sichtweise auf die Welt als öffentliche durch. Dass sie damit ihre Perspektive als sozial gültig kennzeichnen, bzw. genauer gesagt, diese als gültige vorgezeigt werden *soll*, wird hier als Praxis *ikonischer Macht* begriffen. Denn mit jeder Veröffentlichung soll die Geltung ihrer *Weltauslegung*, ihrer Vorstellung von Welt, ein weiteres Mal durchgesetzt werden. Mit jedem Bild wird ihre Vorstellung von sozialer Ordnung augenfällig. Dieses Streben, die eigene Weltauslegung als öffentliche durchzusetzen, ist Teil ihres ästhetischen Agierens. Demnach ist das Bemühen um das ‚richtige‘ Bild, das publiziert werden soll, weniger ein absichtsvolles Handeln, als vielmehr eine gestalterische Praxis, die im Bild selbst verdeckt bleibt.

¹⁶⁷ Mannheim betont, dass es sich dabei nicht um die sogenannte ‚öffentliche Meinung‘ handelt, „sondern um eine alle Poren des Daseins ausbauende, die Außenwelt und unser Innenleben erfassende Sinngebung.“ (Mannheim 1929: 46).

Ikonische Macht resultiert aus den Gestaltungs- und Vorstellungsleistungen der Bildproduzent*innen und ist demnach nicht den Bildern selbst zuzuschreiben, worauf ich im letzten Abschnitt dieser Arbeit noch einmal zu sprechen komme. Zunächst werde ich nun die sich in der Praxis *ikonischer Macht* ebenfalls abzeichnende Rolle der Imagination und ihren Zusammenhang zum sozialen Imaginären, zur Institutionalisierung und zur Sichtbarkeit von Gesellschaft diskutieren.

7.3 Diskussion der Ergebnisse in Hinblick auf zukünftige Analysen der sozialen Gestaltung von Bildern

7.3.1 Zum Zusammenhang von Ikonizität und Sozialität: Die Rolle der Imagination in der Bildgestaltung

Die Ausprägungen *ikonischer Macht* in der Gestaltung von Pressefotografien habe ich im vorherigen Abschnitt folgendermaßen beschrieben: 1. als Gestalten ‚glaubhafter Abbilder‘, 2. in der verdeckten Selektivität der Gestaltung sowie 3. im verdeckten Bestreben, die eigene Weltauslegung als ‚Zeigenswerte‘ durchzusetzen. Auf dieser Basis sollen nun in Hinblick auf zukünftige Untersuchungen *ikonischer Macht* theoretische Anschlussmöglichkeiten andiskutiert werden. Sie nehmen insbesondere das darin zugrunde liegende Verhältnis von Ikonizität und Sozialität in den Blick. Zunächst werde ich – bezogen auf die Ergebnisse der hier untersuchten Pressebilder – die Bedeutung der Imagination in der Bildgestaltung aufzeigen. Hieran anschließend wird diskutiert, wie sich darin ein Zusammenhang von Bild, sozialem Imaginären und gesellschaftlichen Institutionen aufweisen lässt. Abschließend werde ich an analytische Zugänge zur Sichtbarkeit anknüpfen.

In allen drei hier analysierten Formen *ikonischer Macht* spielen Vorstellungen eine wichtige Rolle. Wie bereits dargelegt, beruht die Gestaltung der sozialen Beziehung der Politiker*innen auf der Vorstellung dieses Verhältnisses, denn es wird unterstellt, die Beziehung sei ‚real‘, obwohl ‚nur‘ ikonisch auf sie verwiesen wird. Weiterhin ist Gestaltung selektiv und im einzelnen Bild wird *eine* Perspektive auf Politik aktualisiert. Durch die Abbildunterstellung der Fotografien bleibt verdeckt, dass die Selektion

von Perspektiven auf den Vorstellungen der Gestalter*innen basiert. Diese Vorstellungen markieren darüber hinaus das aus ihrer jeweiligen Sicht ‚Zeigenswerte‘. Durch das Veröffentlichen des (Ab-)Bilder zeigen die Tageszeitungen, was für sie relevant ist. Das (Ab-)Bild ist der demonstrative Verweis auf ihre ‚Auslegung von Welt‘. Sie behaupten damit eine soziale Ordnung im Bild. Dies deutet auf ihre eigene ‚vorstellbare Realität‘ hin. Die Gestaltung fotografischer Bilder wird auch von der Vorstellung der Gestalter*innen geleitet. Imagination hat somit prägenden Anteil an der Bildgestaltung.

Gottfried Boehm betont, dass Bilder eine Macht sind, „imstande, unsere Zugänge zur Welt vorzuentwerfen und damit zu entscheiden, wie wir sie sehen, schliesslich: was die Welt »ist«.“ (Boehm 2007: 14). Aus sozialwissenschaftlich-praxeologischer Perspektive möchte ich hier zu bedenken geben, dass Bilder von Akteur*innen aus einer spezifischen Perspektive heraus produziert werden. Das bedeutet, dass (bereits) die Gestaltung von Bildern von Vorentwürfen, und damit von Vorstellungen der jeweiligen Bildproduzent*innen, geprägt ist. So geht es in der Bildgestaltung nur scheinbar darum zu zeigen, wie die ‚reale‘ Situation, bzw. wie die Beziehung der Politiker*innen ist. Das können die Tageszeitungen nicht wissen, sondern sie gestalten das Bild entsprechend ihrer Imagination. Diese ist die Grundlage für die Produktion der Bilder (vgl. Bohnsack 2009: 29). Ein Bild macht deutlich, dass und wie sich die Gestalter*innen die *Welt als Bild* vorstellen. Eine je andere Bildauswahl bzw. das Zuschneiden und/oder Modulieren zeigen, dass es unterschiedliche Vorstellungen davon gibt, *wie* eine Situation stattgefunden haben *mag*. In dieser Weise ist die gestaltete Fotografie ein Ergebnis von Einbildungskraft. Dabei sind Vorstellungen und Bilder aufeinander bezogen, aber analytisch zu unterscheiden.

Vorstellungen ergänzen und interpretieren materielle Bilder. Wenn ich das Bild eines Würfels wahrnehme, sehe ich immer nur eine Seite des Würfels, in meiner Einbildung hingegen kann ich mir den Würfel als Ganzes, also auf einen Schlag vorstellen (vgl. dazu Sartre 1994). Die Wahrnehmung des Würfels als Würfel setzt also Imagination voraus. Sie bezieht sich auf die Dimension des ‚Imaginären‘. Diese Dimension lässt sich, wie Wolfgang Iser vorschlägt, von der Dimension des Realen und

Symbolischen trennen (Iser 2009).¹⁶⁸ Die Bedeutung für soziale Praktiken hat insbesondere Cornelius Castoriadis betont und daraus das Konzept des ‚sozialen Imaginären‘ entwickelt (Castoriadis 1984).¹⁶⁹ Es umfasst eine, wie er es nennt, „Institution“ (Castoriadis 1984: 602) von Bedeutungen. Diese legt fest, „unter welchen Bedingungen und in welchem Rahmen etwas zum Gegenstand möglichen Handels und Vorstellens werden kann.“ (Castoriadis 1984: ebd.). Das Imaginäre ist eine Art ‚Masse‘ sozialer Bedeutungen, die bereits vor jeder Sinn- und Wertzuschreibung wirksam sind bzw. in diese einfließen. Nach Castoriadis sind die imaginären Bedeutungen nicht mit Vorstellungen zu verwechseln, sondern sie können als eine eigene Sphäre beschrieben werden, auf die sich in der Vorstellung bezogen wird. Die imaginären Bedeutungen sind, wie Castoriadis nicht nur an dieser Stelle in etwas kryptischer Weise formuliert, „von anderer Art, für die sich in den übrigen Bereichen unserer Erfahrung keine Analogie findet“ (Castoriadis 1984: 246). So ist auch die Vorstellung des Imaginären in gewisser Hinsicht problematisch, denn es bleibt im rationalen Zugriff notwendigerweise vage. Werner Binder hat mit Bezug auf Castoriadis darauf hingewiesen, dass bereits der „Entwurf als praktische Vorstellung, auf die Einbildungskraft angewiesen ist, die allerdings gesellschaftlichen Beschränkungen unterliegt“ (Binder 2013: 67). Denn das sozial Imaginäre formt das, was überhaupt als Praxis vorstellbar ist und dann auch in der Bildgestaltung praktiziert werden kann.

Für den Rahmen dieser Arbeit lässt sich festhalten, dass die gestalteten Bilder von den Imaginationen ihrer Produzent*innen abhängig sind, die erst durch das sozial Imaginäre begründet werden. Regine Herbrink betont (mit Bezug auf die Konzeption Iser), dass der performative Akt sowie seine

¹⁶⁸ An dieser Stelle kann nicht weiter auf die reichhaltige Debatte um Imaginationen und das Imaginäre in den Sozialwissenschaften eingegangen werden (u.a. Anderson 1991, Maffesoli 1993, Tappenbeck 1999, Binder 2013 Schlechtriemen 2014). Zur methodologischen Diskussion der Rekonstruktion des Imaginären in der qualitativen Sozialforschung siehe auch Herbrink (2013) und Herbrink & Kanter (i.E.).

¹⁶⁹ Castoriadis versteht seine Theorie einer politischen Philosophie als Kritik am zeitgenössischen Marxismus. Seiner Ansicht nach berücksichtigt dieser nicht die schöpferische Kraft des Imaginären in Hinblick auf den Entwurf „einer radikalen Veränderung von Gesellschaft“ (Castoriadis 1984: 121). Sein Konzept soll hier für eine qualitative Sozialforschung fruchtbar gemacht werden (vgl. dazu auch Binder 2013: 66).

Produkte als „Medien des Imaginären“ nicht mit dem Imaginären selbst gleichgesetzt werden sollten (Herbrik 2013: 297). „Das Imaginäre scheint darüber hinaus in der Tatsache auf, dass immer noch andere Bedeutungen für etwas möglich wären, als die eben gerade in den Blick genommene.“ (Herbrik 2013: ebd.). Aus diesem Grunde beschreibt Herbrik das Imaginäre als „nicht endende Potentialität“ (Herbrik 2013: ebd.).¹⁷⁰ Die Darbietung von Gesellschaft in Bildern basiert demnach auf Vorstellungsleistungen der Gestalter*innen, die sich beständig aus dem sozial Imaginären speisen.

Das sozial Imaginäre wird von Castoriadis vor allem in seiner Wirkung für die Herstellung von Gesellschaft betrachtet. Er erklärt die Entstehung gesellschaftlicher Institutionen nicht über ihre Funktionen, die sie innehaben, sondern darüber, dass sie ihren Ursprung in den ‚imaginären Bedeutungen‘ nehmen. Die Bedeutungsinstitution legt für eine Gesellschaft fest, „was Wert hat und was wertlos ist, aber auch *wie* dasjenige, dem Sein oder Wert zukommen kann, ist oder nicht ist, Wert hat oder nicht hat.“ (Castoriadis 1984: 602). Das Imaginäre bestimmt damit, was sich instituiert/instituieren kann und was nicht, und damit letztlich zu Sozialität wird. Vor diesem Hintergrund kann von Bildgestaltung als einem sozialen Prozess gesprochen werden, der an der Institutionalisierung von Gesellschaft beteiligt ist. *Wie äußert sich dies in den hier analysierten Pressefotografien?*

Mit ihrer Veröffentlichung wird eine spezifische Vorstellung von Politik sowie einer ‚Auslegung von Welt‘ publik. Aber sie kommt nicht nur im Bild zum Ausdruck, sondern stabilisiert sich mit jeder Bildproduktion/-veröffentlichung. *Unterstützt der Glaube an den Abbildcharakter des Fotografischen durch die gestalterisch-vorstellende Bezugnahme der Tageszeitungen diestituierung einer ‚objektiven‘ Politikberichterstattung?* Auch wenn *taz* und *Bild* die übliche Bildberichterstattung in Frage stellen, so

¹⁷⁰ Das sozial Imaginäre könnte auch als „kultureller Hintergrund“ (Binder 2013: 44) gefasst werden, als dem „‘seen but unnoticed’ background of common understandings“ (Garfinkel 1967:44, zitiert nach Binder 2013: ebd.). Der Hintergrund ist ständig da und orientiert das Agieren, wird aber nicht explizit/explicit. Castoriadis verwendet zudem für die Dimension des sozial Imaginären die Metapher des „Magmas“ (Castoriadis 1984: 587), die selbst über eine besonders starke ‚Vorstellungsleistung‘ verfügt, worauf hier nicht weiter eingegangen wird.

orientieren sie sich doch gleichzeitig an der Abbildfunktion des Fotografi-schen, indem sie gestalterisch mit ihr spielen. Dabei bringen sie mit Hilfe von Fotografien, die sie auf ihre Weise neu kontextuieren, ihre Sichtweise zum Ausdruck. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass diese Praxis an eine spezifische Technik gebunden ist, nämlich an eine Darstellungsweise, die unterstützt, *wie* sich etwas vorgestellt werden kann. Patrick Maynard beschreibt die Fotografie als eine der „imagining technologies“. Diese verstärken, dass wir uns etwas vorstellen und vor allem, *wie* wir dies tun (vgl. Maynard 1997: 83ff.). „They would therefore channel not only *what* we imagine but also *how* we imagine (...)“ (Maynard 1997: 85; Herv. i. O.). D.h. der Glaube an den Abbildcharakter ist in die technische Praxis eingelassen. Diese unterstützt die Art der Vorstellungsmöglichkeit. Sie besteht darin, sich etwas so vorzustellen, dass man es auf ‚Reales‘ bezieht, also *als ob* (das im Bild zu sehende) *real sei*. Nach Maynard haben die ‚Vorstellungs-Technologien‘ zudem die Kraft, andere zum Vorstellen anzuregen (vgl. Maynard 1997: 95). Die Institutierung der Bildbericht-erstellung basiert auf einer ‚praktischen Vorstellung‘. Denn Fotografien resultieren als zugleich materiell-technische Abbilder *und* imaginative Bilder aus einer Vorstellungspraxis, die eng mit dem Imaginären verknüpft ist. Sie ermöglicht die Vorstellung, durch Fotografien über Politik Bericht erstatten zu können.

Um den Anteil von Bildern in der Konstruktion bzw. Institution von Gesellschaft auszuloten, möchte ich abschließend ein weiteres Beispiel aufgreifen, dass in der Analyse markant war, nämlich die Gestaltung von Angela Merkel. Diese wurde in den untersuchten Bildern von allen Zeitungen als dominante Figur im Bild gekennzeichnet. *Könnte es sein, dass sich die Gestalter*innen Merkel gar nicht anders denn als Kanzlerin vorstellen?* Denn die Verwendung von Fotografie unterstellt, dass das Bild Merkel zeigt. Ihre Gestaltung basiert auf dem Vorwissen, dass es sich um die Kanzlerin handelt, welche wiederum auf einer Vorstellung gründet, es mit Merkel – der Kanzlerin – zu tun zu haben. Sie ist nicht Wladimir Putin mit nacktem Oberkörper. Auch ist sie nicht am Strand mit ihrer Familie zu sehen, sondern als dominante Führungsperson, sprich Kanzlerin. *Liegt die Besonderheit der Bilder für die Institutionalisierung von Gesellschaft folglich darin, dass sie etwas sichtbar machen und zugleich verdecken?* Karl-Siebert Rehberg verweist in Bezug auf die Frage nach den Dimensio-

nen institutioneller Macht auf die Spannung „zwischen der institutionellen Machtformierung durch *gesteigerte Sichtbarkeit* auf der einen und einer spezifisch *institutionellen Verdrängung* und *Invisibilisierung* der Macht auf der anderen Seite“ (Rehberg 2012: 4; Herv. i. O.). Nach Rehberg basiert die Steigerung institutioneller Macht vor allem auf ästhetischer Symbolisierung, indem man in der Darstellung zu vermeiden versucht, was den Geltungsanspruch schwächen könnte (vgl. Rehberg 2012: 5). Durch den Glauben, die Fotografien sind Abbilder von Merkel, wird verdeckt, dass ihr der Status ‚Kanzlerin‘ im Bild lediglich zugeschrieben werden kann. Merkels Kanzlerinnenschaft wird durch die Bildberichterstattung alles andere als in Frage gestellt. Vielmehr ist durch die Art der Gestaltung ein spezifisches Bild von Dominanz direkt an ihre Person gekoppelt. Damit wird der Geltungsanspruch ihrer Kanzlerinnenschaft durch die Verwendung der Fotografie nicht nur hervorgehoben, sondern unmittelbar an ihre Persönlichkeit gebunden. Im Bild wird eine Individualität konstruiert¹⁷¹, die auf einem bestimmten *Image* von Merkel beruht. Dieses Image wird als materielles Bild gestaltet und dadurch zugleich *als Bild* vorstellbar. Merkels Macht im Bild gründet auf der gestalterischen Auslegung ihres Führungsanspruchs, also auf der Vorstellung, sie *als Kanzlerin* zu sehen. Durch die Verwendung von Fotografien bzw. dieser ‚imaginativen Bildtechnik‘ bleibt verdeckt, dass Merkels Kanzlerinnenschaft – im Bild – ausschließlich unterstellt werden kann.

Abschließend möchte ich kurz auf aktuelle Überlegungen der *Studien zur visuellen Kultur* zu sprechen kommen, die sich insbesondere mit dem Aspekt der Sichtbarkeit in der Analyse von Bildern beschäftigen¹⁷². Sie beziehen sich dabei vor allem auf Michel Foucaults Ausführungen zum Diskurs und seine prominent gewordene Relationierung des „*Sichtbaren* und *Sagbaren*“, deren wechselseitiges Funktionieren es zu beschreiben gilt

¹⁷¹ Dies kann, zumindest nach meiner Erfahrung als Fotoredakteurin, gar soweit gehen, dass ich nach einigen Jahren der Betrachtung von regelmäßig auftauchenden Politiker*innen oder auch nach einer intensiven Recherche zu einer Person das Gefühl hatte, diese nun persönlich zu kennen.

¹⁷² Vgl. für den deutschsprachigen Diskurs Hentschel 2008a, Holert 2008, Schaffer 2008, Schade & Wenk 2011, Bartl et al. 2011.

(Foucault 2001: 795; Herv. i. O.). Den vielfältigen Beziehungen von Bildern und Diskursen bzw. zu Bildern in Diskursen widmen sich ebenfalls die aktuellen Ansätze zur *visuellen Diskursanalyse* (Maasen et al. 2006, Traue 2013, Eder et al. 2014)¹⁷³. Ein gemeinsamer Schwerpunkt dieser aus unterschiedlichen Forschungstraditionen kommenden Zugänge zum Visuellen liegt auf der grundlegenden Frage nach der Herstellung von Sichtbarkeit. Sie gilt, wie Sigrid Schade und Silke Wenk betonen, insbesondere den Praktiken der Bildproduktion- und rezeption: „*Wo wird wem was und wie zu sehen gegeben, oder wo ist wem was und wie unsichtbar gemacht?*“ (Schade & Wenk 2011: 53).

Betont wird in den Studien zum Visuellen insbesondere die analytische Differenz von Sichtbarkeit und dem, was unsichtbar bleibt (und weniger zu dem, was gänzlich unsichtbar und außerhalb des Sichtfeldes ist, weil es nicht Teil des einen Diskurses ist). Johanna Schaffer hebt hervor, diese Dichotomie nicht als rein binäre Opposition, in der entweder etwas völlig sichtbar oder gänzlich unsichtbar ist, zu verstehen, sondern Un-/Sichtbarkeit als Verhältnis sich gegenseitig bedingender, modulierender Zustände zu betrachten (vgl. Schaffer 2008: 56 sowie Nord 2000). Durch eine praxeologische AnalyseEinstellung auf das Bildliche kann diese Dichotomie von Sichtbarkeit und Unsichtbar-Gelassenem ausdifferenziert werden. Denn die Analyse des Ikonischen impliziert immer auch die Analyse dessen, was verdeckt bleibt. Über die Rekonstruktion von Gestaltungsweisen lässt sich herausarbeiten, *wie* die ikonische Gewichtung und die darin zum Ausdruck kommenden Differenzierungsleistungen der (abbildenden) Bildproduzent*innen darüber mitbestimmen, was als ‚zeigenswert‘ gilt und gezeigt werden soll und was unsichtbar bleibt. Un-/Sichtbarkeit wird wesentlich von *ikonischen* Praktiken geprägt. Ein entscheidender Aspekt der rekonstruktiven Analyse des Visuellen besteht folglich darin, wie sich durch Gestaltungsweisen anerkannte Ordnungsvorstellungen als sozial gültig durchsetzen. Denn nicht alles, was (potentiell) gesehen werden kann, wird auch zum Bild gestaltet und damit öffentlich wirksam. Auf der Basis meiner empirischen Analyse von publizierten Pressefotografien betrachte ich die Gestaltung von Bildern als eine Auseinandersetzung um die Ausle-

¹⁷³ Zur Vielfältigkeit der Diskursanalyse in Bezug auf Bilder auch Rose 2012.

gung des Visuellen in der Wahrnehmung der Gestalter*innen. Es müsste also in der Untersuchung von Visualität darum gehen, ‚von welcher Art‘ das Sichtbare ist, das sich durchsetzt. Dabei spielt die Suggestionskraft des Ikonischen eine wichtige Rolle. Weil etwas als fotografisch-dokumentarisches Bild artikuliert worden ist, erfährt es eine spezifische soziale Bedeutung. Anders sähe es bei anderen Bildlichkeiten aus (vgl. Philipps i.E.). Deren ‚Artikulationskraft‘ beruht möglicherweise auf anderen Gestaltungsprinzipien und wird ihnen folglich in einem anderem Modus zugeschrieben.

7.3.2 Das asymmetrisch-reziproke Verhältnis von Presse und Politik

Ich habe in den vorherigen Abschnitten den Aspekt der Imagination in der Bildgestaltung aufgezeigt sowie verschiedene Anschlüsse für die Analyse des Zusammenhangs von Ikonizität und Sozialität. Daran anschließend möchte ich noch einmal kurz auf das Verhältnis von Medien und Politik zurückkommen, welches in den analysierten Pressebildern zur Geltung kommt. Es lässt sich zugespitzt als eine *asymmetrisch-reziproke* Relation beschreiben. Die Akteur*innen sind in ihrem Agieren unmittelbar und strukturell aufeinander bezogen.¹⁷⁴

Einerseits legen die Medien durch die gestalterische Rahmung die Politiker*innen auf *ein Bild* fest. Die Politiker*innen können sich dieser *Perspektive* kaum entziehen (vgl. Kanter & Hagenloch 2014) und werden durch die Medien so gestaltet, wie diese sie sehen. Die Tageszeitungen machen ‚ihr eigenes Bild‘ von Politik, indem sie auf ihre Weise den Rahmen des Auftretens der Politiker*innen/des politischen Ereignisses festlegen

¹⁷⁴ An dieser Stelle soll auf die Konzeption von Macht bei Michel Foucault verwiesen werden, die im Rahmen der Studie nicht weiter bearbeitet wird. Foucault begreift Macht als Netzwerk und relational-dezentrales Geflecht von praktischen Verhältnissen, die „nur in actu“ (Foucault 1994: 254) existieren (vgl. auch Ricken 2006: 70ff.). „Macht daher bloß auf Intentionen zurückzuführen, würde deren systemisch-strukturellen Charakter als einem gesellschaftlich strukturierten Netzwerk von vorgegebenen Handlungsmöglichkeiten negieren; aber auch umgekehrt ließe Macht sich nicht einfach als übergreifende Struktur und generelles System ansehen, in denen das Handeln und Gegenhandeln einzelner zum Verschwinden gebracht wird.“ (Ricken 2006: 71).

und damit über die ‚politischen Verhältnisse‘ mitbestimmen. Politische Berichterstattung ist kein abbildhaftes Dokumentieren von dem, was die Politiker*innen tun, sondern brigt den ikonischen Verweis darauf, wie sich die Medien Politik vorstellen. Bildberichterstattung ist Konstruktion von Politik durch die Publikation von Bildern. Im Bildjournalismus wird eine Bildpolitik betrieben, die aufgrund der Selektivität der Gestaltung verdeckt bleibt.

Andererseits bleiben die Medien auf das Agieren der Politiker*innen vor den Kameras angewiesen, um überhaupt Bilder produzieren zu können. Damit kehrt sich die Asymmetrie um. Denn Politik kann mit der Kamera nur dann beobachtet werden, wenn sie auch öffentlich stattfindet. Nicht umsonst sind Fotograf*innen von Hintergrundgesprächen ausgeschlossen. Diese nichtöffentliche ‚Hinterzimmer-Politik‘ wird zwar von den Medien zum Teil öffentlich kritisiert, allerdings ist diese Kritik ambivalent. Denn Teil dieser Praxis ist es auch, dass schreibende Journalist*innen eingeladen werden mit der Maßgabe über den konkreten Inhalt der Gespräche nicht zu publizieren. Aus offensichtlichen Gründen bleiben Bildjournalist*innen davon ausgeschlossen. Sie würden die Struktur zwangsläufig durch ihre Bilder aufdecken und beispielsweise zeigen, wer daran teilnimmt.

In der asymmetrisch-reziproken Relation von Presse und Politik wird darum gestritten, wie die politischen Verhältnisse aussehen könnten und sollten. Zur Debatte steht etwa, wie nah sich beide Seiten sein sollten bzw. ob und inwiefern die Leserschaft (die ‚allgemeine‘ Öffentlichkeit jenseits der Medien) die politischen Verhältnisse auch mitdeuten sollten. So wird das Verhältnis von Presse und Politik im Wesentlichen von zwei anderen Verhältnissen mitgeprägt. Dies ist die Abhängigkeit der Medien von ihren Leser*innen, von deren Gunst ihr Erscheinen abhängt, und diejenige der Politik von ihren Wähler*innen, die auf deren Stimmen angewiesen ist.

Durch die Analyse der Pressebilder konnte herausgearbeitet werden, dass sich die mediale Bildberichterstattung und die gesellschaftliche ‚Wirklichkeit der Politik‘ in ihrer Wirkung gegenseitig verstärken. Es wird sich daran orientiert, was ‚politischer *common sense*‘ ist, der die Pressebilder auf eine Weise vorformt, dass das Bild, welches sich die Betrachter*innen davon potentiell machen können, immer schon ein vorgedeutetes ist. *Was hat das für gesellschaftliche Konsequenzen, wenn die Bildberichterstattung die ‚politischen Verhältnisse‘ derart mitstrukturiert?* Auch wenn die

Medien natürlich nicht am unmittelbaren politischen Agieren, wie z.B. Entscheidungsfindungen, beteiligt sind, sind doch die Politiker*innen in ihrem Agieren ständig auf die Presse bezogen, nicht nur unmittelbar vor den Kameras, sondern auch mittelbar bei ihren öffentlichen Auftritten generell. Auch wenn *taz* und *Bild* in je spezifischer Weise die ‚Repräsentation politischer Verhältnisse‘ in Form einer ‚objektiven Berichterstattung‘ dekonstruieren, bleibt die Frage danach bestehen, was jenseits ihrer Infragestellung liegt? Es zeigt sich im Verhältnis von Medien und Politik, dass die Paradoxie der Bildberichterstattung, auf ‚politisches Agieren‘ zu verweisen, aber in diesem Verweisen zugleich ‚Politik‘ zu konstruieren, mit den Bildern selbst beginnt. Das Ikonische ermöglicht es, soziale Paradoxien zuzulassen.

Aber ermöglicht es den Betrachter*innen auch, diese Paradoxien nicht einfach nur wahrzunehmen? W.J.T. Mitchell betont, dass der Visualität keine Politik eingeschrieben ist, sondern diese ein Medium sei, in dem Politik betrieben wird (vgl. Mitchell 2008: 269).¹⁷⁵ Wenn nun, wie im Falle der Politikberichterstattung, das Medium auf der Zuschreibungspraxis ‚glaubhafte Abbilder zu sehen‘ basiert, so stellt sich das Problem der Analyse gesellschaftlicher Auswirkungen fotografischer Artikulations- und Einbildungskraft in besonders wirkmächtiger Weise.

7.3.3 Methodologische und methodische Bilanz

Auf Basis der Ergebnisse dieser Arbeit sollen im Folgenden einige Desiderata diskutiert werden, die zukünftige Analysen der sozialen Gestaltung von Bildern in den Blick nehmen könnten. In den Blick genommen werden Kriterien, die sich im Verlauf der Forschung als wichtig erwiesen und denen noch genauer nachgegangen werden sollte. Dies ist einerseits der Aspekt der Vorstellung und der ‚Verweiskraft des Ikonischen‘ und andererseits der Aspekt der Materialität und die damit zusammenhängenden, sich im

¹⁷⁵ Nach Mitchell töten nicht Bilder, sondern Schusswaffen (Mitchell 2008: ebd.). Dies zeigt zwar die Grenzen der ikonischen Macht von Bildern auf, dennoch können spezifische Bilder zu Tötungsdelikten führen, siehe dazu auch die Studie von Werner Binder zum Skandal von Abu Ghraib und seinen Folgen (Binder 2013). Kann dann ein solcher Akt als ‚Bildakt‘ bezeichnet werden, da das Bild den Anstoß zum Agieren gab? (Vgl. dazu auch Abschnitt 2.2.3).

Bild ausdrückenden sozialen Verhältnisse, die für Bildproduzent*innen von Bedeutung sind.

Die Analyse zeigt, dass die Gestaltungsleistungen der abbildenden Bildproduzent*innen darauf basieren, gestalterisch zu gewichten. Sie zeigen nur das, was für sie je relevant ist. In ihrer Art ikonisch auf etwas zu verweisen, wird der Rahmen ihrer Orientierung deutlich, ihre ‚Weltauslegung‘ und ihre Vorstellung von sozialer Ordnung. Wie dieses Verweisen vor sich geht, wurde hier an Pressefotografien rekonstruiert. Der ‚Verweiskfunktion‘ könnte in zukünftigen Studien verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt werden. In folgender Hinsicht ließe sich dies umsetzen:

In dieser Arbeit wurde ein Herangehen erprobt, über die sampleinternen Vergleiche hinaus zu gehen (vgl. Abschnitt 3.3.2). Die Fotografien wurden auf Basis ikonischer Kriterien (Gesamtkomposition/einzelne Aspekte der Komposition/Farb- und Lichtgebung) mit Bildern aus anderen sozialen Kontexten verglichen (vgl. Abschnitt 3.3.2). Dies geschah über die Bildung von Clustern. Damit sollte verdeutlicht werden, was Pressefotografien gestalterisch gewichten, z.B. die Art eines erhobenen Arms. Es sollte durch die Cluster deutlich werden, dass die Auslegung einer Geste/Interaktion/sozialen Situation nicht beliebig ist und von der Gewichtung der einzelnen Bildelemente abhängt. Denn die Elemente werden durch Auswahl, Zuschnitt und/oder Modulation in den Tageszeitungen unterschiedlich relationiert und dadurch der fotografierte Kontext in seiner Bedeutung je anders markiert. Um die Deutung des fotografierten Kontextes durch die Gestalter*innen deutlicher herauszuarbeiten, erwies sich der sampleexterne Vergleich als äußerst fruchtbar. Der heuristische Versuch lag darin, interpretatorisch zunächst auf der Ebene der Ikonizität zu verbleiben und die Komposition mit ähnlichen Kompositionen aus anderen sozialen Kontexten zu vergleichen. Die Cluster konnten anschaulich vermitteln, welche Aspekte der sozialen Situation durch die abbildenden Bildproduzent*innen als relevant gewichtet werden.

Allerdings, so soll hier kritisch erwähnt werden, basierten die Cluster auf einer Auswahl durch die Forschende. Auch wenn die Zusammensetzung von ersten Interpretationsergebnissen ausging und vor allem *nach* den Einzelbildinterpretationen vorgenommen wurde, so sollten in Zukunft möglichst die Beforschten selbst die Cluster erstellen. Auf diese Weise könnten bei ihnen auch Vorstellungsprozesse angeregt werden und der Verweis auf

andere Bilder bliebe ihnen überlassen. Sie würden selbst aufzeigen, was für sie im Bild relevant ist und dies würde dann rekonstruiert werden.¹⁷⁶ Weiterhin könnte die unterschiedliche Bildauswahl von Personen in einem privaten Kontext verglichen werden, beispielsweise von hochgeladenen Selfies, mit den unveröffentlicht gebliebenen Selbstportraits. Denn ebenso wie in massenmedialen Zusammenhängen werden in sozialen Netzwerken Bilder autorisiert, d.h. als relevant ausgewählt (vgl. Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: Kap.3.5.3., Przyborski & Schreiber i.E.). Vorstellbar sind auch Untersuchungsdesigns, die die Kommentarpaxis, die sich auf die hochgeladenen Bilder bezieht, in sozialen Netzwerken rekonstruieren. Es ginge darum herauszuarbeiten, worauf sich die Kommentator*innen, zumeist ja Freund*innen und Bekannte, aber auch Unbekannte, beziehen¹⁷⁷. Im Ganzen betrachtet scheint es ein fruchtbarer Weg zu sein, in der Analyse von Bildern zukünftig die *Gestaltungsleistungen als Vorstellungsleistungen* in den Blick zu nehmen. Spannend wäre hier zum einen der Überlagerung von gestalterischen und rezeptiven Prozessen in der Bildproduktion nachzuspüren und zum anderen der Relation von Imagination und Bildlichkeit.

Die sozialen Gestaltungsweisen von Bildern sind nicht nur eng mit ihrer Bildlichkeit verwoben, sondern diese ist materiell bedingt. Die Produktion und Auswahl von Pressefotografien beruht auf einer anderen Gestaltungsweise als z.B. gesprühte Graffiti (Philipps 2015) oder gemalte Kinderzeichnungen (Wopfner 2012a). Es hängt auch mit der Materialität des Artefakts zusammen, wie darin die sozialen Verhältnisse zum Ausdruck kommen, in

¹⁷⁶ Dies käme einer ‚umgekehrten Rezeption‘ gleich. Es würden nicht bereits durch die Forscher*innen ausgewählte Bilder zur Gruppendiskussion vorgelegt werden, sondern die Beforschten würden selbst die Auswahl übernehmen. Vergleiche dazu auch die aktuellen Dissertationsprojekte von Adeline Hurmaci und Kevin Stützel, in denen sie bild-stimulierte Interviews und Gruppendiskussionen durchführen. Hurmaci analysiert Privatfotografien und ihre Rezeption als Dokumente der Sozialisation in der DDR auf der Grundlage der Triangulation von Foto und Fotointerview (Hurmaci 2015). Stützel bittet Sozialpädagog*innen zu den Gruppendiskussionen Fotografien aus ihrer alltäglichen Arbeit mitzubringen, über die zu Beginn gesprochen wird (Stützel 2015).

¹⁷⁷ Siehe dazu auch die aktuelle methodische Reflexion von Michaela Kramer und Maria Schreiber (Kramer & Schreiber i.E.)

denen sich die Gestalter*innen befinden. Die Art des ikonischen Produkts müsste in sozialwissenschaftlichen Zugängen zum Bild stärker berücksichtigt werden. In den bisherigen rekonstruktiven Bildanalyse) wird weniger, so Axel Philipps in seinen theoretisch-methodologischen Überlegungen zur Materialität, auf die „Vielfalt der Bildlichkeiten“ Philipps (i.E.) geschaut, als vor allem auf Fotografien. Dabei wird der materiale Aspekt der Bilder vernachlässigt. Hervorgehoben werden soll hier die aktuelle Studie von Maria Schreiber zu Smartphone-Praktiken, in der sie den Aspekt der Materialität über ein Forschungsdesign fokussiert, das mehrere Methoden trianguliert, nämlich die ethnografische Beobachtung des Umgangs mit den Fotografien (sowohl auf analoger als auch auf digitaler Ebene), die Bildinterpretation und die Gruppendiskussion (Schreiber i.E.).¹⁷⁸ Es ist also ein entscheidender Unterschied, ob Bilder auf eine Hauswand gesprüht, in einer Tageszeitung publiziert oder in einem sozialen Netzwerk hochgeladen werden. Die Materialität ‚entscheidet‘ wesentlich darüber mit, welche sozialen Verhältnisse, die im Bild zur Geltung kommen, für die Gestalter*innen von Belang sind. Die Art des Artefakts verweist darauf, was den Akteur*innen ‚am Bild‘ wichtig ist, bzw. woran sie sich in der Gestaltung orientieren. Die ‚soziale Eigenlogik‘ der Bilder (vgl. Abschnitt 2.1) speist sich auch aus ihrer ‚materialen Eigenlogik‘.

Lag der Schwerpunkt dieser Untersuchung auf dem Verhältnis von Tageszeitungen und Politik, das über einen fallübergreifenden Bildvergleich von Hochzeitsfotografien mit der jeweiligen Beziehung der beauftragten Fotograf*innen und der geladenen Gäste zum Hochzeitspaar kontrastiert wurde, so hätte ein weiterer Vergleich, etwa mit Werbebildern, die spezifische Art des öffentlichen Verhältnisses von Medien und Politik vertiefen können. Das Verhältnis von Medien und Politik ist ein reziprok-asymmetrisches, was dieser spezifischen Relation geschuldet ist. Ob und wie sich in anderen, ikonisch ausagierten sozialen Verhältnissen ebenfalls Formen *ikonischer Macht* rekonstruieren lassen, muss die weitere Forschung zeigen.

¹⁷⁸ In den europäischen und anglo-amerikanischen Forschungen, die eher ethnografisch ausgerichtet sind, wird der Aspekt der Materialität wesentlich stärker betont. Vgl. dazu grundlegend Rose 2012: Kap.2 sowie u.a. die Studien von Durranta et al. 2009, Pink 2011, Hjorth 2013, die aufzeigen, dass der Aspekt der Materialität insbesondere Fragen nach dem ‚Raum‘ der Bilder nach sich zieht.

7.4 Die Macht der Bilder als eine Macht *durch* Bilder

Diese Arbeit untersuchte aus sozialwissenschaftlicher Perspektive den Eigensinn von Bildern daraufhin, wie er von den Bildproduzent*innen gestaltet wird. Dabei ist ein zentrales Ergebnis, dass in den gestalteten Pressebildern die sozialen Verhältnisse zum Ausdruck kommen, die für die Tageszeitungen relevant sind. Die Gestaltungsweisen zeigen, dass die Auslegung der Bilder bzw. das, worauf sie verweisen, umstritten ist. So bleibt die Selektivität im einzelnen Bild ebenso verdeckt, wie das Bemühen um das ‚richtige‘ Bild, das veröffentlicht werden soll und damit die Auseinandersetzung um die Durchsetzung der eigenen Weltansicht. Dies wurde als Praxis *ikonischer Macht* gefasst. In der Produktion von Bildern wird deren Eigensinn gestaltet und ihnen soziale Bedeutung zugeschrieben. Damit liegt, so der Ausgangspunkt der folgenden Argumentation, die ‚Macht der Bilder‘ nicht nur in ihnen selbst. Vielmehr wird auch in der Gestaltung darum gestritten, welche Bedeutung Bilder haben sollen. Demnach kann die Frage nach der ‚Macht der Bilder‘ als eine Frage nach der ‚Macht *durch* Bilder‘ gestellt werden. Diese Perspektive auf die Praktiken der Bildproduktion könnte auch bisherige bildwissenschaftliche Debatten befruchten, die ‚lediglich‘ die Eigenlogik der Bilder in Betracht ziehen und die „Bilderfrage als Machtfrage“ (Halawa 2012) bildtheoretisch stellen.

Der spezifische Eigensinn von Bildern bzw. das von Gottfried Boehm als „Macht der Bilder“ herausgearbeitete Vermögen der Bilder, etwas und sich zu zeigen¹⁷⁹, wird hier als Resultat des *ästhetischen Agierens* der Gestalter*innen und ihrer ‚ikonischen Differenzierungsleistungen‘ begriffen. Über den Vergleich der Bilder wurde nachgezeichnet, dass die Tageszeitungen auf die Beziehung der Politiker*innen ikonisch verweisen und diese darin deuten. Die Analyse ihrer unterschiedlichen Gestaltungen hat gezeigt, wie sie den Bildern Bedeutung beimessen. Auch die Kulturosoziologin Janet Wolff verweist darauf, dass Macht nicht in den Bildern selbst liegt, sondern ihnen zugeschrieben wird. „This power is culturally, or personally, accorded to them – it does not inhere in them.“ (Wolff 2012: 14) In meinem Fall zeigte sich, wie die Gestalter*innen den Bildern im Veröffentlichen

¹⁷⁹ Vgl. dazu Boehm 2007: 20, Abschnitt 3.3.3 sowie den vorherigen Abschnitt dieser Arbeit.

*ihre Sichtweise als ‚zeigenswerte‘ hervorbringen. Damit liegt es auch für zukünftige Analysen nahe, sich genauer anzusehen, was mit den Bildern im Gestaltungsprozess geschieht. Für die Frage nach der ‚Macht der Bilder‘ ist es also hilfreich, sich Bilder in ihrem Gebrauch („images in use“) anzusehen, wie dies z.B. auch im Rahmen visueller Kommunikationsforschung gefordert wird (vgl. Stocchetti 2011). Allerdings impliziert dies nicht, dass dann nicht mehr nach ihrer Macht gefragt werden kann. Denn ihre Wirksamkeit ist zwar kein “magical power“ (Stocchetti 2011: 11), die nur den Bildern selbst innewohnt, aber ebensowenig ist die ‚Durchsetzung von Bedeutungen‘ vom Eigensinn der Bilder zu trennen. Die Ausprägung *ikonischer Macht* ist ein Aspekt der Gestaltung von Bildern, der eng an die Konstruktion ihres Sinns geknüpft ist. Die Bildproduzent*innen kämpfen, so ließe sich formulieren, um die Durchsetzung ihrer jeweiligen ‚Weltauslegung‘, also um *Macht durch Bilder*.*

Wenn ich von *ikonischer Macht* spreche, so geht der Begriff in eine etwas andere Richtung als bisherige Überlegungen zur ihrer „Iconic Power“ (Alexander & Bartmanski 2012). In der Einleitung zum gleichnamigen Sammelband, der als einer der ersten aus kultursoziologischer Perspektive die Bedeutung der Ikonizität für die Analyse von Gesellschaft hervorhebt, beschreiben Jeffrey C. Alexander und Dominik Bartmanski wie *iconic power* zustande kommt: „Iconic power stems from a mutually constitutive (horizontal), not a hierarchical (vertical) relationship between aesthetic surface and discursive depth“ (Alexander & Bartmanski 2012: 4). Für sie liegt die ‚ikonische Macht‘ darin, dass die materielle Oberfläche eines Bildes auf eine unsichtbare, diskursive Tiefe verweist (Alexander 2008). Damit eine materielle Substanz sozial bedeutsam wird, muss diese ‚unterhalb‘ ihrer ästhetischen Oberfläche auf eine gesellschaftliche Bedeutung verweisen, die vor allem diskursiv gedacht wird. Wichtig in ihrem Verständnis ist weiterhin, dass nicht alle Bilder/bildlichen Objekte zu ‚ikonischen‘ Bildern („iconic images“, Alexander & Bartmanski 2012: 2) werden können und folglich als besonders wirkmächtig gelten. Somit wird nicht allen Bildern eine ihnen innewohnende Kraft zugesprochen. Diese hänge vielmehr von ihrer je spezifischen Präsenz bzw. Performativität ab („performativity“, Alexander & Bartmanski 2012: 27) sowie von ihrer Rezeption.

Dagegen soll mit meinem Begriff der *ikonischen Macht* nicht nur die performative und rezeptive Wirkung von Bildern gefasst werden, sondern er betont, wie sich bereits in der *Gestaltung* von Bildern etwaige Vorstellungen und Auslegungen von Welt durchsetzen. Er bezieht sich damit einerseits auf die Bilder selbst und andererseits auf die Praxis ihrer Herstellung. Folglich ist er ein bild- und sozialtheoretischer Begriff, der unterschiedliche Formen von Bildpraktiken umfassen kann und der prinzipiell kein ikonisches Artefakt von der Analyse ausschließt. Dies *ikonische Macht* zu nennen, macht darauf aufmerksam, dass die Auseinandersetzung um die Auslegung der Bilder ein nicht unbedeutender Teil des Gestaltungsprozesses ist. Dabei geht es mir nicht um die Intentionen der Bildproduzent*innen. Vielmehr wird das Augenmerk darauf gerichtet, welche Deutung sich *gestalterisch* und damit auf implizite Weise gegen andere durchsetzt. Denn es sind die Bilder, die Gesellschaft konstituieren und die Bildproduzent*innen, die mit ihren gestalterisch zum Ausdruck kommenden Vorstellungen Welt prägen bzw. soziale Ordnung herstellen.

Es ist meiner Ansicht nach sozialwissenschaftlich nicht fruchtbar und wird der empirischen Vielfalt der Bilder nicht gerecht, von *der* ikonischen Macht bzw. einer ‚Macht der Bilder‘ zu sprechen. Als Ergebnis meiner rekonstruktiven Analyse betrachte ich die ‚vielbeschworene‘ Macht der Bilder nicht nur als eine, die einigen wenigen Bildern innewohnt, sondern die Macht *durch* Bilder ist eng an die jeweiligen Gestaltungsweisen bzw. an die unterschiedlichen Arten von Bildlichkeit gekoppelt. Es geht mir hierbei in keinsten Weise darum, den Eigensinn der Bilder zu schmälern. Vielmehr möchte ich darauf hinweisen, dass es möglich ist, ihren Eigensinn als Dokument des Agierens der Gestalter*innen und Resultat ihrer jeweiligen Sinnkonstruktionen zu begreifen. Bilder sind ikonisch gestaltet und sozial konstruiert, sie sind *sozial gestaltete Produkte*. Die Produktion von Bildern ist eng an ihr ‚Vermögen‘ gekoppelt, etwas und sich zu zeigen. Dieses Vermögen beruht auf den Gestaltungs- und Vorstellungsleistungen der Bildproduzent*innen. Denn es sind immer Menschen, die hinter den Bildern stehen, deren spezifische Gestalt prägen und darin ihre Perspektiven zur Geltung kommen lassen.

Literatur

- Ahrens, Jörn, Hieber, Lutz & Kautt, York [Hrsg.] (2015): *Kampf um Images. Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Alexander, Jeffrey C. (2008): *Iconic consciousness: the material feeling of meaning*. In: Environment and Planning D: Society and Space, 26: 782–794.
- Alexander, Jeffrey C. & Bartmanski, Dominik (2012): *Materiality and Meaning in Social Life: Toward an Iconic Turn in Cultural Sociology*. In: Alexander, Jeffrey C., Bartmanski, Dominik & Giesen, Bernhard [Hrsg.]: *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, 1–14. Palgrave Macmillan, New York.
- Amling, Steffen & Hoffmann, Nora Friederike (2013): *Die soziogenetische Typenbildung in der Diskussion – zur Rekonstruktion der sozialen Genese von Milieus in der Dokumentarischen Methode*. In: Zeitschrift für Qualitative Forschung (ZQF), 14, 2: 179–198.
- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. überarb. Aufl. Verso, London/New York.
- Bader, Lena, Gaier, Martin & Wolf, Falk [Hrsg.] (2010): *Vergleichendes Sehen*. Eikones. NFS Bildkritik an der Universität Basel, München.
- Barthes, Roland (1977): *The Photographic Message*. In: Heath, Stephen [Hrsg.]: *Image Music Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*, 15–31. Fontana Press, London.
- Barthes, Roland (1985): *Die helle Kammer*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn - Kritische Essays III*, Kap. Die Fotografie als Botschaft, 11–27.
- Bartl, Angelika, Hoenes, Josch, Mühr, Patricia & Wienand, Kea [Hrsg.] (2011): *Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. transcript, Bielefeld.

- Becker, Karin (1996): *Pictures in the Press: Yesterday, Today and Tomorrow*. In: Nordicom Review, 17: 11–23.
- Belting, Hans (2006): *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. 3. Aufl. Wilhelm Fink, München.
- Belting, Hans [Hrsg.] (2007): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Wilhelm Fink, München.
- Binder, Werner (2013): *Abu Ghraib und die Folgen. Ein Skandal als ikonische Wende im Krieg gegen den Terror*. transcript, Bielefeld.
- Birdwhistell, Ray Lee (1952): *Introduction to kinesics: an annotation system for analysis of body motion and gesture*. Washington: Dept. of State, Foreign Service Institute, Washington D.C.
- Birdwhistell, Ray L. (1970): *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Boehm, Gottfried [Hrsg.] (1994): *Was ist ein Bild?* Wilhelm Fink, München.
- Boehm, Gottfried (2006[1994]): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Boehm, Gottfried [Hrsg.]: *Was ist ein Bild?*, 4. Aufl., 11–38. Wilhelm Fink, München.
- Boehm, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press, Berlin.
- Bohnsack, Ralf (2001): *Typenbildung, Generalisierung und komparative Analyse: Grundprinzipien der dokumentarischen Methode*. In: Bohnsack, Ralf, Nentwig-Gesemann, Iris & Nohl, Arnd-Michael [Hrsg.]: *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, 225–253. Leske u. Budrich, Opladen.
- Bohnsack, Ralf (2003a): *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*. In: Ehrenspeck, Yvonne & Schäffer, Burkhard [Hrsg.]: *Film- und Fotoanalyse in den Erziehungswissenschaften. Ein Handbuch*, 87–120. Verlag Barbara Budrich, Opladen.
- Bohnsack, Ralf (2003b): *Qualitative Methoden der Bildinterpretation*. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 6, 2: 239–256.
- Bohnsack, Ralf (2007): *Performativität, Performanz und dokumentarische Methode*. In: Wulf, Christoph & Zirfas, Jörg [Hrsg.]: *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven*, 200–212. Beltz, Weinheim/Basel.

- Bohnsack, Ralf (2009): *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Verlag Barbara Budrich/UTB, Opladen/Farmington Hills.
- Bohnsack, Ralf (2010a): *Die Mehrdimensionalität der Typenbildung und ihre Aspekthaftigkeit*. In: Ecarius, Jutta & Schäffer, Burkhard [Hrsg.]: *Typenbildung und Theoriegenerierung. Perspektiven qualitativer Bildungs- und Biographieforschung*, 47–72. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Farmington Hills.
- Bohnsack, Ralf (2010b): *Rekonstruktive Sozialforschung*. 8.durchges. Aufl. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Farmington Hills.
- Bohnsack, Ralf (2013): *Dokumentarische Methode und die Logik der Praxis*. In: Lenger, Alexander, Schneickert, Christian & Schumacher, Florian [Hrsg.]: *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, 175–200. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Bohnsack, Ralf (2014): *Habitus, Norm und Identität*. In: Helsper, Werner, Kramer, Rolf-Torsten & Thiersch, Sven [Hrsg.]: *Schülerhabitus*, 33–55. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Bohnsack, Ralf (i.E.): *Körperpraxis und Körperimagination in der Fotointerpretation*. In: Gugutzer, Robert, Klein, Gabriele & Meuser, Michael [Hrsg.]: *Handbuch Körpersoziologie. Band 2*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Bohnsack, Ralf & Przyborski, Aglaja (2015): *Pose, Lifestyle und Habitus in der Ikonik*. In: Bohnsack, Ralf, Michel, Burkard & Przyborski, Aglaja [Hrsg.]: *Dokumentarische Bildinterpretation – Methodologie und Praxis*, 343–363. Verlag Barbara Budrich, Opladen.
- Bohnsack, Ralf, Przyborski, Aglaja & Michel, Burkard [Hrsg.] (2015): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Bosch, Aida & Mautz, Christoph (2012): *Für eine ästhesiologische Bildhermeneutik, oder: Die Eigenart des Visuellen. Zum Verhältnis von Bild und Text*. In: Soeffner, Hans-Georg [Hrsg.]: *Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen zum 35.DGS-Kongress in Frankfurt am Main*, Bd. 2, 13. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

- Bourdieu, Pierre (1979): *Entwurf zu einer Theorie der Praxis*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Bourdieu, Pierre (1987a): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Bourdieu, Pierre (1987b): *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Bourdieu, Pierre, Chamboredon, Jean-Claude & Passeron, Jean-Claude (1991): *Soziologie als Beruf. Wissenschaftstheoretische Voraussetzungen soziologischer Erkenntnis*. De Gruyter, Berlin/New York.
- Breckner, Roswitha (2010): *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. transcript, Bielefeld.
- Bredenkamp, Horst (2006): *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche*. In: *Bild und Medium*, 11–26. Herbert von Halem, Köln.
- Bredenkamp, Horst (2010): *Theorie des Bildakts*. Suhrkamp, Berlin.
- Bredenkamp, Horst (2011): *Bildwissenschaft*. In: Pfisterer, Ulrich [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, 2.erweiterte u. aktualisierte Aufl., 72–75. J.B.Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Bruhn, Matthias (2003): *Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit*. VDG, Weimar.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann & Moxey, Keith [Hrsg.] (1994): *Visual Culture: Images and Interpretations*. Wesleyan University, Wesleyan.
- Burda, Hubert (2004): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. DuMont, Köln.
- Burda, Hubert (2010): *In media res – Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. Wilhelm Fink, München.
- Carson, Fiona [Hrsg.] (2000): *Feminist visual culture*. Edinburgh Univ. Press, Edinburgh.
- Cartier-Bresson, Henri (2014): *The Decisive Moment*. Steidl, Göttingen.
- Castoriadis, Cornelius (1984): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- C/O Berlin (2015): *Magnum. Contact Sheets. The Photographers' Choice*. C/O Berlin Foundation, Berlin.

- Dilly, Heinrich (1995): *Die Bildwerfer. 121 Jahre kunsthistorische Dia-Projektion*. In: Rundbrief Fotografie, Sonderheft 2. Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung „Präsentationsformen von Fotografie“ am 24. und 25. Juni 1994 im Reiß-Museum der Stadt Mannheim: 39–44.
- Dubois, Philippe (1998): *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden.
- Durranta, Abigail, Frohlich, David, Sellen, Abigail & Lyons, Evanthia (2009): *Home curation versus teenage photography: Photo displays in the family home*. In: International Journal Human-Computer Studies, 67: 1005–1023.
- Dörner, Olaf (2007): *Comics als Gegenstand qualitativer Forschung, Zu analytischen Möglichkeiten der dokumentarischen Methode am Beispiel der „Abrafaxe“*. In: Friebertshäuser, Barbara, von Felden, Heide & Schäffer, Burkhard [Hrsg.]: *Bild und Text – Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft*, 179–196. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Farmington Hills.
- Dörner, Olaf (2011): *Überlegungen zur ikonotopischen Diskursivität lebenslangen Lernens*. In: bildungsforschung, 8, 1: 167–190.
- Dörner, Olaf, Loos, Peter, Schäffer, Burkhard & Wilke, Christoph (2011): *Die Macht der Bilder. Zum Umgang mit Altersbildern im Kontext lebenslangen Lernens*. In: Magazin Erwachsenenbildung, 13: 08/0 – 08/11.
- Eder, Franz, Küschelm, Oliver & Linsboth, Christin [Hrsg.] (2014): *Bilder in historischen Diskursen*. Springer, Wiesbaden.
- Elkins, James (2003): *Visual studies: a skeptical introduction*. Routledge, New York.
- Elkins, James (2007): *Photography theory*. Routledge, New York.
- Englisch, Felicitas (1991): *Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung. Methodische Überlegungen und Analysebeispiele*. In: Garz, Detlef & Kraimer, Klaus [Hrsg.]: *Qualitativ-empirische Forschung*, 133–177. Westdeutscher Verlag, Opladen.
- Fleckner, Uwe (2012): *Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment*. In: *Bilderreichen und Ausstellungen*, 1–18. Akademie Verlag, Berlin.

- Foucault, Michel (1994): *Das Subjekt und die Macht*. In: Dreyfus, Hubert L. & Rabinow, Paul [Hrsg.]: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, 243–261. Beltz, Weinheim.
- Foucault, Michel (2001): *Worte und Bilder*. In: Defert, Daniel & Ewald, Francois [Hrsg.]: *Schriften in vier Bänden*, Bd. Band 1, 794–797. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Frank, Gustav & Lange, Barbara (2010): *Einführung in die Bildwissenschaft*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Fromm, Karen (2014): *Das Bild als Zeuge. Inszenierungen des Dokumentarischen in der künstlerischen Fotografie seit 1980*. Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin.
- Frosh, Paul (2003): *The Image Factory: Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*. Berg, Oxford.
- Garfinkel, Harold (1967): *Studies in Ethnomethodology*. Polity Press, Cambridge.
- Gebauer, Gunter & Wulf, Christoph (1998): *Spiel. Ritual. Geste: Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek.
- Glaser, Barney G & Strauss, Anselm L. (1967): *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Aldine, Chicago.
- Goffman, Erving (1971): *Verhalten in sozialen Situationen. Strukturen und Regeln der Interaktion im öffentlichen Raum*. Bertelsmann, Gütersloh.
- Goffman, Erving (1979): *Gender Advertisements*. Harvard University Press, New York.
- Goffman, Erving (1981): *Geschlecht und Werbung*. Suhrkamp, Frankfurt/-Main.
- Goffman, Erving (1986): *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Grittmann, Elke (2007): *Das politische Bild – Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*. Herbert von Halem, Köln.
- Grittmann, Elke, Neverla, Irene & Ammann, Ilona (2008): *Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute*. Herbert von Halem, Köln.
- Gürsel, Zeynep Devrim (2012): *The politics of wire service photography: Infrastructures of representation in a digital newsroom*. In: *American Ethnologist*, 39: 71–89.

- Halawa, Mark A. (2012): *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*. Kulturverlag Kadmos, Berlin.
- Hebestreit, Andreas (2007): *Die soziale Farbe. Wie Gesellschaft sichtbar wird*. Lit Verlag, Münster.
- Hemingway, Andrew, Schneider, Norbert, Buschhaus, Markus & Lehmuskallio, Asko [Hrsg.] (2008): *Schwerpunkt: Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*. Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. V u. R unipress, Göttingen.
- Henderson, Carol E. [Hrsg.] (2010): *Imagining the Black female body: reconciling image in print and visual culture*. Palgrave Macmillan, New York.
- Hentschel, Linda [Hrsg.] (2008a): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. bbooks, Berlin.
- Hentschel, Linda (2008b): *Haupt oder Gesicht? Visuelle Gouvernementalität seit 9/11*. In: Hentschel, Linda [Hrsg.]: *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*, 185–200. Bbooks, Berlin.
- Herbrik, Regine (2013): *Das Imaginäre in der (Wissens-)Soziologie und seine kommunikative Konstruktion in der empirischen Praxis*. In: Keller, Reiner, Knoblauch, Hubert & Reichertz, Jo [Hrsg.]: *Kommunikativer Konstruktivismus. Theoretische und empirische Arbeiten zu einem neuen wissensoziologischen Ansatz*, 295–315. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Herbrik, Regine & Kanter, Heike (i.E.): *Gespräche über Nachhaltigkeit – Nachhaltige Gespräche? Die kommunikative Konstruktion von 'Nachhaltigkeit' als soziale normative Fiktion*. In: xx.
- Herzfelde, Wieland [Hrsg.] (1986): *John Heartfield: Leben und Werk*. Verlag Das Europäische Buch, Berlin.
- Heywood, Ian & Sandywell, Barry [Hrsg.] (2011): *The Handbook of Visual Culture*. Bloomsbury, London.
- Hjorth, Larissa (2013): *The place of the emplaced mobile: A case study into gendered locative media practices*. In: *Mobile Media/Communication*, 1: 110–115.

- Hoffmann, Nora (2015): „*There ist no magic in triangulation*“ – Gruppendiskussion und Gruppenfotos in *Triangulation und Typenbildung*. In: Bohnsack, Ralf, Przyborski, Aglaja & Michel, Burkard [Hrsg.]: *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Praxis.*, 325–342. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Hoffmann, Nora Friederike (2016): *Szene und soziale Ungleichheit. Habituelle Stile in der Szene elektronischer Tanzmusik*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Holert, Tom (2008): *Regieren im Bildraum*. bbooks, Berlin.
- Hornuff, Daniel (2012): *Bildwissenschaften im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp und Burda*. Wilhelm Fink, München.
- Hurmaci, Adeline (2015): *Privatfotografien und ihre Rezeption als Dokumente der Sozialisation in der DDR. Eine Retrospektive auf der Grundlage der Triangulation von Foto und Fotointerview*. In: Ralf Bohnsack, Aglaja Przyborski & Michel, Burkard [Hrsg.]: *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*, 195–216. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Imdahl, Max (1995): *Ikonik. Bilder und ihre Anschauung*. In: Boehm, Gottfried [Hrsg.]: *Was ist ein Bild?*, 2. Aufl., 300–324. Wilhelm Fink, München.
- Imdahl, Max (1996a): *Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen (1974)*. In: *Gesammelte Schriften*, 303–380. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Imdahl, Max (1996b): *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. Wilhelm Fink, München.
- Imdahl, Max (1996c): *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*. In: *Gesammelte Werke*, 424–463. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Iser, Wolfgang (2009): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Jonas, Hans (1987): *Die Freiheit des Bildens: Homo pictor und die differentia des Menschen*. In: *Zwischen Nichts und Ewigkeit. Zur Lehre vom Menschen*, 26–43. Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen.
- Kanter, Heike (2006): *Das Sehen ist sozial. Selbstdarstellung und Inszenierung von Führungskräften in der Wirtschaft – vom Bildtypus des Topmanagers*. Magisterarbeit an der Universität Potsdam (unveröff.).

- Kanter, Heike (2010): *Der soziale Sinn in Bildern: Ikonische Macht – Zur Bedeutung des Habitus als bildaktive Durchsetzungsfähigkeit*. Exposé zum Dissertationsprojekt (unveröff.).
- Kanter, Heike (2012): *Die Macht in Bildern – Habitus, Bildakt & ikonische Macht*. In: Lucht, Petra, Schmidt, Lisa-Marian & Tuma, René [Hrsg.]: *Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der visuellen Soziologie*, 107–122. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Kanter, Heike (2013): *Rezension zu Daniel Hornuff. Bildwissenschaften im Widerstreit. Belting, Boehm, Bredekamp und Burda*. In: Zeitschrift für qualitative Forschung, 14 (1).
- Kanter, Heike (2015): *Vom fotografierten Körper zum veröffentlichten Bild – Zur Rekonstruktion von Pressefotografien in Tageszeitungen*. In: Bohnsack, Ralf, Michel, Burkard & Przyborski, Aglaja [Hrsg.]: *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*, 147–168. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Farmington Hills.
- Kanter, Heike (2016): *Körpergedächtnis und Körperbilder – Zur Gestaltung von öffentlichen Fotografien als Akte der Erinnerung*. In: Heinlein, Michael, Dimbath, Oliver, Schindler, Larissa & Wehling, Peter [Hrsg.]: *Der Körper als soziales Gedächtnis*, 113–133. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Kanter, Heike (i.E.): *Die Dokumentarische Methode: methodologische Grundlagen und interpretative Forschungspraxis am Beispiel der Analyse „öffentlicher Bilder“*. In: Akremi, Leila, Baur, Nina, Knoblauch, Hubert & Traue, Boris [Hrsg.]: *Interpretativ Forschen. Ein Handbuch für die Sozialwissenschaften*. Juventa, Weinheim/München.
- Kanter, Heike & Hagenloch, Jörn (2014): *Aufklärerische Begierde. Auch kritische Bücher sind vor dem kolonialen Blick nicht gefeit*. In: iz3w, 344: 40–41.
- Kauppert, Michael & Leser, Irene (2014): *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. transcript, Bielefeld.
- Kelle, Udo & Kluge, Susann (1999): *Vom Einzelfall zum Typus*. Verlag Leske u. Budrich, Opladen.
- KLBot2 (2015): *Adlocutio*. In: Wikipedia (<https://de.wikipedia.org/wiki/Adlocutio>), Zugriff: 6.1.2015 (zuletzt geändert am 26. März 2013).

- Kramer, Michaela & Schreiber, Maria (i.E.): „Verdammt schön.“ *Methodologische und methodische Herausforderungen der Rekonstruktion von Bildpraktiken auf Instagram*. In: Zeitschrift für qualitative Sozialforschung. Sonderheft „Visuelle Soziologie“.
- Kruse, Christiane (2009): *Starke und schwache Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst. Überlegungen im Anschluss an Gottfried Boehm*. In: Kritische Berichte, 37: 5–14.
- Liebel, Vinícius (2011): *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt – Eine dokumentarische Analyse der nationalsozialistischen Zeitung „Der Stürmer“*. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Farmington Hills.
- Loer, Thomas (1994): *Werkgestalt und Erfahrungskonstitution: Exemplarische Analyse von Paul Cézannes „Montagne Sainte-Victoire“ (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung*. In: Garz, Detlef & Kraimer, Klaus [Hrsg.]: *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, 341–381. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Loos, Peter, Nohl, Arnd-Michael, Przyborski, Aglaja & Schäffer, Burkhard [Hrsg.] (2013): *Dokumentarische Methode: Grundlagen Entwicklungen Anwendungen*. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Lucht, Petra, Schmidt, Lisa-Marian & Tuma, René [Hrsg.] (2012): *Visuelles Wissen und Bilder des Sozialen. Aktuelle Entwicklungen in der visuellen Soziologie*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Luhmann, Niklas (1974): *Soziologische Aufklärung. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, Bd. Band 1. Westdeutscher Verlag, Wiesbaden.
- Luhmann, Niklas (1975): *Macht*. Enke, Stuttgart.
- Luhmann, Niklas (1984): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Bd. 3.Aufl. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Lutz, Helga, Missfelder, Jan-Friedrich & Renz, Tilo (2006): *Einleitung: Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*. In: Lutz, Helga, Missfelder, Jan-Friedrich & Renz, Tilo [Hrsg.]: *Äpfel und Birnen. Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*, 7–20. transcript, Bielefeld.

- Maasen, Sabine, Mayerhauser, Torsten & Renggli, Cornelia (2006): *Bilddiskurse – Bilder als Diskurse*. In: Maasen, Sabine, Mayerhauser, Torsten & Renggli, Cornelia [Hrsg.]: *Bilddiskurse – Bilder als Diskurse*. Velbrück, Weilerswist.
- Maffesoli, Michel (1993): *The Social Ambiance*. In: *Current Sociology*, 41, 2: 7–15.
- Mannheim, Karl (1929): *Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen*. In: DGS [Hrsg.]: *Verhandlungen des 6. Deutschen Soziologentages vom 17. bis 19. September 1928 in Zürich: Vorträge und Diskussionen in der Hauptversammlung und in den Sitzungen der Untergruppen*, 35–83. Mohr Siebeck, Tübingen.
- Mannheim, Karl (1964): *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*. Luchterhand, Berlin/Neuwied.
- Mannheim, Karl (1980): *Strukturen des Denkens*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Mannheim, Karl (1985): *Ideologie und Utopie*, Bd. 7. Aufl. Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main.
- Marent, Johannes (2014): *Istanbul als Bild. Eine Analyse urbaner Vorstellungswelten*. Dissertation, Universität Wien, Wien.
- Marotzki, Winfried & Niesyto, Horst [Hrsg.] (2006): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Matthes, Jochaim (1992): *The Operation Called „Vergleichen“*. In: Matthes, Joachim [Hrsg.]: *Zwischen den Kulturen? Die Sozialwissenschaften vor dem Problem des Kulturvergleichs*, Bd. Soziale Welt Sonderband 8, 75–99. Otto Schwartz & Co., Göttingen.
- Maynard, Patrick (1997): *Thinking through Photography. The Engine of Visualization*. Cornell University Press, Ithaca/London.
- Mead, George Herbert (1968): *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Mead, Georg H. (1972): *Mind, Self, and Society. From the standpoint of a social behaviorist*. 18. Aufl. The University of Chicago Press, Chicago.

- Meuser, Michael (2006): *Körper-Handeln. Überlegungen zu einer praxeologischen Soziologie des Körper*. In: Gugutzer, Robert [Hrsg.]: *Body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, 95–116. transcript, Bielefeld.
- Michel, Burkard (2006): *Habitus und Bild. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Michel, Burkard & Wittpoth, Jürgen (2013): *Habitus und Bildsinn(e)*. In: Nohl, Arnd-Michael, Schäffer, Burkhard, Loos, Peter & Przyborski, Aglaja [Hrsg.]: *Dokumentarische Methode. Grundlagen – Entwicklungen – Anwendungen*, 170–186. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Mietzner, Ulrike (2014): *Bild*. In: Wulf, Christoph & Zirfas, Jörg Probst [Hrsg.]: *Handbuch Pädagogische Anthropologie*. Springer, Wiesbaden.
- Mirzoeff, Nicholas [Hrsg.] (2006): *The visual culture reader*, Bd. 2. ed., repr. Routledge, London [u.a.].
- Mirzoeff, Nicholas (2009): *An introduction to visual culture*. Routledge, London.
- Mitchell, W.J.T. (1990): *Was ist ein Bild?* In: Bohn, Volker [Hrsg.]: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, 17–68. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Mitchell, W.J.T. (1994): *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell, W.J.T. (2002): *Showing seeing: a critique of visual culture*. In: *Journal of visual culture*, 1, 2: 165–181.
- Mitchell, W.J.T. (2008): *Bildtheorie*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Mollenhauer, Klaus (1994): *Vergessene Zusammenhänge: über Kultur und Erziehung*. Juventa, Weinheim/München.
- Mörtenböck, Peter & Mooshammer, Helge [Hrsg.] (2011): *Space (Re)Solutions. Intervention and Research in Visual Culture*. transcript, Bielefeld.
- Müller, Michael R. (2012): *Figurative Hermeneutik: zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes*. In: *Sozialer Sinn: Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 13: 129–161.

- Müller, Michael R. & Raab, Jürgen (2014): *Die Produktivität der Grenze – Das Einzelbild zwischen Rahmung und Kontext*. In: Müller, Michael R., Raab, Jürgen & Soeffner, Hans-Georg [Hrsg.]: *Grenzen der Bildinterpretation*, 197–221. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Müller, Michael R., Raab, Jürgen & Soeffner, Hans-Georg [Hrsg.] (2014): *Grenzen der Bildinterpretation*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Nentwig-Gesemann, Iris (2007): *Die Typenbildung der dokumentarischen Methode*. In: Bohnsack, Ralf, Nentwig-Gesemann, Iris & Nohl, Arnd-Michael [Hrsg.]: *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, 277–302. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- NetzwerkBildphilosophie [Hrsg.] (2014): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*. Herbert von Halem, Köln.
- Nille, Christian (2014): *Starke und schwache Bilder zwischen Raum und Körper*. In: *kunsttexte.de*, 2: 1–14.
- Nohl, Arnd-Michael (2001): *Komparative Analyse: Forschungspraxis und Methodologie dokumentarischer Interpretation*. In: Bohnsack, Ralf, Nentwig-Gesemann, Iris & Nohl, Arnd-Michael [Hrsg.]: *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, 255–276. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Nohl, Arnd-Michael (2011): *Komparative Analyse*. In: Bohnsack, Ralf, Marotzki, Winfried & Meuser, Michael [Hrsg.]: *Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung*, 100–102. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Farmington Hills.
- Nohl, Arnd-Michael (2013): *Relationale Typenbildung und Mehrebenenvergleich. Neue Wege der dokumentarischen Methode*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Nord, Christina (2000): *Gegen feste Zeichen. Sichtbarkeit und Sichtbarmachung jenseits der heterosexuellen Anordnung*. In: *Imagineering: visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, 156–170. Oktagon, Köln.

- Ouyang, Su (2010): *Einschulungsfeiern in China und Deutschland. Exemplarische Bildinterpretationen mit der dokumentarischen Methode*, Bd. Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft, Bd. 49. Logos, Berlin.
- Panofsky, Erwin (1985): *Zum Problem der historischen Zeit*. In: Oberer, Hariolf & Verheyen, Egon [Hrsg.]: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 77–83. Volker Spiess, Berlin.
- Panofsky, Erwin (1987): *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenen Kunst*. In: Kämmerling, Ekkehard [Hrsg.]: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, 185–206. DuMont, Köln.
- Panofsky, Erwin (2002): *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*. In: Panofsky, Erwin [Hrsg.]: *Sinn und Deutung in der bildenen Kunst*, Bd. Original 1955. DuMont, Köln.
- Peez, Georg (2006): *Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik*. In: Marotzki, Winfried & Niesyto, Horst [Hrsg.]: *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, Kap. 121–141. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Philipps, Axel (2012): *Visual protest material as empirical data*. In: Visual Communication, 11(1): 3–21.
- Philipps, Axel (2015): *Defining Visual Street Art: In Contrast to Political Stencils*. In: Visual Anthropology, 28: 51–66.
- Philipps, Axel (i.E.): *Zur Bedeutung von materialen und medialen Gestaltungsmöglichkeiten für rekonstruktive Bildinterpretationen*. In: Soziale Welt.
- Pilarczyk, Ulrike (2009): *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel*. Wallstein, Göttingen.
- Pilarczyk, Ulrike (2014): *Das Anti-Bild*. In: Haller, Aglaja Przyborski/-Günther [Hrsg.]: *Das politische Bild Situation Room: Ein Foto – vier Analysen*, 65–106. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Pilarczyk, Ulrike & Kanter, Heike (i.E.): *The Wasted Youth. Bilder von Jugend/lichkeit im 21. Jahrhundert*. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft.

- Pilarczyk, Ulrike & Mietzner, Ulrike (2005): *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn.
- Pink, Sarah (2011): *Amateur photographic practice, collective representation and the constitution of place*. In: *Visual Studies*, 26, 2: 92–101.
- Polanyi, Michael (1966): *The Tacit Dimension*. Doubleday, New York.
- Popitz, Heinrich (1992): *Phänomene der Macht*. 2.erw. Aufl. Mohr, Tübingen.
- Przyborski, Aglaja (2014): *Macht im Bild*. In: *Das politische Bild Situation Room: Ein Foto – vier Analysen*, 107–136. Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Przyborski, Aglaja (i.E.): *Bildkommunikation*. (unveröffentl. Manuskript), Wien.
- Przyborski, Aglaja & Haller, Günther [Hrsg.] (2014): *Das politische Bild Situation Room: Ein Foto - vier Analysen*. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Przyborski, Aglaja & Schreiber, Maria (i.E.): *Zeig mal! Zur Autorisation von Bildern im Forschungsprozess*. In: xx.
- Przyborski, Aglaja & Slunecko, Thomas (2012): *Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation*. In: *Journal für Psychologie: Theorie - Forschung - Praxis*, 20 (3).
- Przyborski, Aglaja & Wohlrab-Sahr, Monika (2014): *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 4.erweit. Aufl. Oldenbourg, München.
- Puustinen, Liina & Seppänen, Janne (2013): *The image of trust. Reader's views o the trustworthiness of news photographs*. In: *Communication Management Quarterly*, 26: 11–32.
- Raab, Jürgen (2012): *Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu*. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, 37: 121–142.
- Rehberg, Karl-Siegbert (2012): *Institutionelle Machtprozesse im historischen Vergleich – Einleitende Bemerkungen*. In: Melville, Gert & Rehberg, Karl-Siegbert [Hrsg.]: *Dimensionen institutioneller Macht. Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart*, 1–18. Böhlau, Köln/Weimar/Wien.

- Reichertz, Jo (2013): *Gemeinsam interpretieren. Die Gruppeninterpretation als kommunikativer Prozess*. VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer, Wiesbaden.
- Reichertz, Jo & Marth, Nadine (2004): *Abschied vom Glauben an die Allmacht der Rationalität? oder: Der Unternehmensberater als Charismatiker. Lässt sich die hermeneutische Wissenssoziologie zur Interpretation einer Homepage nutzen?* In: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung (ZBBS), 5 (1): 7-28.
- Ricken, Norbert (2006): *Die Ordnung der Bildung. Beiträge zu einer Genealogie der Bildung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.
- Rose, Gilliane (2012): *Visual Methodologies: an introduction to researching with visual materials*. 3. Aufl. Sage, London/Thousand Oaks/New Delhi.
- Sabisch, Andrea (2007): *Inszenierung der Suche. Vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung*. transcript, Bielefeld.
- Sachs-Hombach, Klaus [Hrsg.] (2005): *Bildwissenschaft – Disziplinen, Themen, Methoden*. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Sachs-Hombach, Klaus [Hrsg.] (2006): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Herbert von Halem, Köln.
- Sartre, Jean-Paul (1994): *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Bd. Gesammelte Werke. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Schade, Sigrid & Wenk, Silke (2011): *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. transcript, Bielefeld.
- Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. transcript, Bielefeld.
- Scheid, Claudia (2013): *Eine Erkundung zur Methodologie sozialwissenschaftlicher Analysen von gezeichneten und gemalten Bildern anhand der Analyse zweier Kinderzeichnungen*. In: FQS Forum Qualitative Sozialforschung, 14 (1): Artikel 3.
- Scheidt, Tobias (2014): *Tagungsbericht Bilder als wissenschaftliche Quelle. Interdisziplinärer Methodenworkshop am 04.04.2014*. <http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5443>. 30.06.2014.

- Schlechtriemen, Tobias (2014): *Bilder des Sozialen. Das Netzwerk in der soziologischen Theorie*. Fink, Paderborn.
- Schneider, Sigrid & Grebe, Stefanie (2004): *Glaubensfragen*. In: Schneider, Sigrid & Grebe, Stefanie [Hrsg.]: *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*, Ausst.-Kat. Ruhrlandmuseum Essen, Essen.
- Schreiber, Maria (2014): *Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte aus einem trans- und interdisziplinären Feld*. In: IMAGE, 20: 86–97.
- Schreiber, Maria (2015a): *Freundschaftsbilder – Bilder von Freundschaft. Zur körperlich-ikonischen Konstitution von dyadischen Beziehungen in Fotografien*. In: Ralf, Ralf Bohnsack, Michel, Burkard & Przyborski, Aglaja [Hrsg.]: *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*, 241–260. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Farmington Hills.
- Schreiber, Maria (2015b): „*The Smartphone is my Constant Companion*“. *Digital Photographic Practices and the Elderly*. In: Kramp, Leif, Carpentier, Nico, Hepp, Andreas, Trivundža, Ilija Tomanic', Nieminen, Hannu, Kunelius, Risto, Olsson, Tobias, Sundin, Ebba & Kilborn, Richard [Hrsg.]: *Journalism, Representation and the Public Sphere*. edition lumière, Bremen.
- Schreiber, Maria (i.E.): *Amplification and Heterogeneity: Seniors and Digital Photographic Practices*. In: Lehmuskallio, Asko & Gómez-Cruz, Edgar [Hrsg.]: *Digital Photography and Everyday Lives*, ECREA Book Series,. Routledge, Forthcoming.
- Schuch, Jane (2013): *Mosambik im pädagogischen Raum der DDR. Eine bildanalytische Studie zur „Schule der Freundschaft“ in Staßfurt*. Springer Fachmedien, Wiesbaden.
- Schulz, Martin (2005): *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink, München.
- Selke, Stefan (2005): *Von der Formstruktur zum Sinngehalt. Kritische Würdigung der dokumentarischen Bildinterpretationsmethode am Beispiel der agenda-2010 Plakate*. In: Fetzner, Daniel & Selke, Stefan [Hrsg.]: *selling politics. Bildinhalt und Bildwirkung. Ergebnisse des Forschungsprojekts selling politics zu Plakatmotiven der agenda*, 19–53. Fakultät Digitale Medien | Hochschule Furtwangen, Furtwangen.

- Simmel, Georg (1922): *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Kap. Der Bildrahmen – Ein ästhetischer Versuch, 46–54.
- Spies, Christian (2012): *Das Bild als tertium comparationis*. In: Bader, Lena, Gaier, Martin & Wolf, Falk [Hrsg.]: *Vergleichendes Sehen*, 513–534. Wilhelm Fink, München.
- Staeck, Klaus & Steidl, Gerhard (1991): *Aufklärer und Fotomonteur. John Heartfield zum 100*. In: Frank, Hilmar [Hrsg.]: *Montage als Kunstprinzip*., Bd. Internationales Colloquium. 16. und 17. Mai, Akademie der Künste Berlin, 156–158. Akademie der Künste zu Berlin, Berlin.
- Stocchetti, Matteo (2011): *Images: Who gets what, when and how?* In: *Images in Use Towards the critical analysis of visual communication*, 8–37. John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- Stützel, Kevin (2015): *Dokumentarische Bildinterpretation als empirischer Zugang zu pädagogischen Handlungspraxen*. In: Bohnsack, Ralf, Przyborski, Aglaja & Michel, Burkard [Hrsg.]: *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*, 305–322. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Tappenbeck, Inka (1999): *Phantasie und Gesellschaft: zur soziologischen Relevanz der Einbildungskraft*. Königshausen u. Neumann, Würzburg.
- Traue, Boris (2013): *Visuelle Diskursanalyse. Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten im Medienwandel*. In: *Zeitschrift für Diskursforschung*, 2 (1): 117–136.
- Traue, Boris (2014): *Resonanz-Bild und ikonische Politik. Eine visuelle Diskursanalyse partizipativer Propaganda*. In: Kauppert, Michael & Leser, Irene [Hrsg.]: *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, 131–156. transcript, Bielefeld.
- von Sichart, Astrid (2015): *Paarbildung und Resilienz. Eine Triangulation von Paarinterview und Paarfoto mit der Dokumentarischen Methode*. In: *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*, 261–280. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Berlin/Toronto.
- Wagner, Christoph, Greenlee, Mark, Wolff, Christian, Hammwöhner, Rainer & Körber, Bernd [Hrsg.] (2013): *Bilder sehen: Perspektiven der Bildwissenschaft*. Schnell u. Steiner, Regensburg.

- Walker, John A. & Chaplin, Sarah [Hrsg.] (1997): *Visual culture: an introduction*. Manchester Univ. Press, Manchester.
- Warburg, Aby (1998): *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Literatur*, Bd. 2 Bände. Akademie, Berlin.
- Warburg, Aby (2000): *Der Bildatlas Mnemosyne (Aby Warburg Gesammelte Schriften Zweite Abteilung II / 1)*, Studienausgabe. Akademie Verlag, Berlin.
- Warburg, Aby (2012): *Bildereihen und Ausstellungen*. Akademie, Berlin.
- Weber, Max (1980): *Wirtschaft und Gesellschaft*. 5. überarb. Aufl. J.C.B.Mohr, Tübingen.
- Wolf, Herta [Hrsg.] (2002): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters.*, Bd. 1. Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Wolff, Janet (2012): *After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy*. In: *Journal of Visual Culture*, 11 (1): 3–19.
- Wopfner, Gabriele (2012a): *Geschlechterorientierungen zwischen Kindheit und Jugend. Dokumentarische Interpretation von Kinderzeichnungen und Gruppendiskussionen*. Verlag Barbara Budrich, Opladen/Farmington Hills.
- Wopfner, Gabriele (2012b): *Zwischen Kindheit und Jugend – ein ‚sehender Blick‘ auf Kinderzeichnungen*. In: *Journal für Psychologie*, 20, 3: 1–28.
- Wölfflin, Heinrich (1984): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Verlag der Kunst, Dresden.
- Zuffi, Stefano [Hrsg.] (2007): *Symbole der Macht. Die großen Dynastien. Bildlexikon der Kunst*. Parthas, Berlin.

Bildnachweise

2.1	Digne Meller Marcovicz: Martin Heidegger, aus: Boehm 2007: 25	17
2.2	Edwin Land bei der Präsentation seines Selbstportraits, aus: Bredekamp 2010: 184	22
3.1	Sinn- und Interpretationsebenen des Bildes, aus: Przyborski & Wohlrab-Sahr 2014: 339	46
4.1	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	69
4.2	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	71
4.3	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	72
4.4	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	73
4.5	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	76
4.6	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	76
4.7	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	77
4.8	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	77
4.9	taz.die tageszeitung, 29.9.2009, S. 15.	78
4.10	www.abendblatt.de	78
4.11	oben links: www.forbes.com, oben rechts: theratzingerforum.yuku.com, Mitte: taz, 29.9.2009, S.15., unten links: www.spox.com, unten rechts: www.bz-berlin.de	79
4.12	oben links: www.louvre.fr, oben rechts: www.wikipedia.org, Mitte: taz, 29.9.2009, S.15., unten links: commons.wikimedia.org, unten rechts: en.museicapitolini.org	81
4.13	oben links: Robert Kneschke/Zoonar.com, Mitte: taz, 29.9.2009, S.15., unten links: www.ivillage.ca, unten rechts: Teschner/Caro.	83
4.14	Süddeutsche Zeitung, 28.9.2009, S. 3.	87
4.15	Süddeutsche Zeitung, 28.9.2009, S. 3.	88

4.16	Süddeutsche Zeitung, 28.9.2009, S. 3.	90
4.17	Süddeutsche Zeitung, 28.9.2009, S. 3.	92
4.18	Bernd Thissen/DPA	92
4.19	www.faz.net	94
4.20	www.faz.net	95
4.21	www.faz.net	96
4.22	www.faz.net	96
4.23	www.faz.net	98
4.24	Die Welt, 28.9.2009, S. 3.	99
4.25	Die Welt, 28.9.2009, S. 3.	100
4.26	Die Welt, 28.9.2009, S. 3.	101
4.27	Martin Lengemann/Intro	101
4.28	Bildzeitung, 28.9.2009, S. 3	103
4.29	Bildzeitung, 28.9.2009, S. 3	104
4.30	Bildzeitung, 28.9.2009, S. 3	105
4.31	www.n-tv.de	105
5.1	Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3	113
5.2	Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3	116
5.3	Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3	117
5.4	Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3	118
5.5	Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S. 1	118
5.6	Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S. 1	119
5.7	Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S. 1	120
5.8	Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S. 3	123
5.9	Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S. 1	123
5.10	Quelle oben links: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S. 3, oben rechts: Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S. 1, unten: Die Welt, 29.9.2009, S. 1.	124
5.11	Die Welt, 29.9.2009, S. 1.	125
5.12	Die Welt, 29.9.2009, S. 1.	126
5.13	Wolfgang Rattay/DPA	126
5.14	oben: F1online, Mitte links: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3, Mitte rechts: Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S. 1, unten links: http://www.ask.sk , unten rechts: media.dfw.com/.	128

5.15	oben und unten links: wereworthittoo.blogspot.de, oben rechts: de.wikipedia.org, Mitte links: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3, Mitte rechts: Die Welt, 29.9.2009, S. 1., unten rechts: de.wikipedia.org	130
5.16	taz.die tageszeitung, 28.9.2009, S. 1	132
5.17	taz.die tageszeitung, 28.9.2009, S. 1	133
5.18	taz.die tageszeitung, 28.9.2009, S. 1	134
5.19	taz, 28.9.2009, S. 1	135
5.20	taz.die tageszeitung, 28.9.2009, S. 1	138
5.21	Bildzeitung, 28.9.2009, S. 1	138
5.22	Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1	147
5.23	Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1	149
5.24	Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1	151
5.25	Die Welt, 23.10.2013, S. 1	151
5.26	Die Welt, 23.10.2013, S. 1	152
5.27	BILD, 23.10.2013, S. 2/3	153
5.28	Bildzeitung, 23.10.2013, S.3	154
5.29	oben rechts: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, oben links: Die Welt, 23.10.2013, S. 1, Mitte: www.moz.de, unten links: Bildzeitung, 23.10.2013, S.3, unten rechts: Michael Kappeler/DPA	157
5.30	oben links: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, oben rechts: Axel Schmidt/CommonLens, Mitte: Die Welt, 23.10.2013, S. 1, unten links: Bildzeitung, 23.10.2013, S.3., unten rechts: atlanticsentinel.com	159
5.31	oben links: Bettmann/CORBIS, oben rechts: www.military speakers.co.uk, Mitte links: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, Mitte rechts: Die Welt, 23.10.2013, unten links: http://metro.co.uk, unten rechts: www.moviepilot.de/movies/goodfellas-drei-jahrzehnte-in-der-mafia/images/5717699	162
5.32	oben links: Tim Graham Photo Library/Getty Images, oben rechts: Maxim Shemetov/AFP/GettyImages, Mitte links: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, Mitte rechts: Die Welt, 23.10.2013, S. 1., unten links: Keystone, unten rechts: Venturelli/WireImage/ GettyImages	166

5.33	oben: © Amélie Losier, Mitte links: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, Mitte rechts: Die Welt, 23.10.2013, S. 1., unten links und rechts: privat	168
5.34	oben links: hna.de, oben rechts: Christoph Herwig/fotocommunity.de, Mitte links: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1, Mitte rechts: Die Welt, 23.10.2013, S. 1., unten links: Manoj Shah/The Image Bank/GettyImages, unten rechts: http://thoughtcatalog.com	171
5.35	taz.die tageszeitung, 23.10.2013, S.6	175
5.36	taz.die tageszeitung, 23.10.2013, S. 6	176
5.37	Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.2013, S. 1	179
5.38	FAZ, Planimetrie (e. E.)	180
5.39	Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.2013, S. 1	180
5.40	Quelle: privat	185
5.41	Quelle: privat	186
5.42	Quelle: Amélie Losier	188
5.43	Quelle: © Amélie Losier	189
5.44	Quelle: © Amélie Losier	190
5.45	Quelle: privat	193
5.46	Quelle: privat	194
5.47	Quelle: privat	195
5.48	Quelle: privat	196
5.49	Quelle: privat	197
A.1	Süddeutsche Zeitung, 28.9.2009, S. 3.	297
A.2	Süddeutsche Zeitung, 28.9.2009, S. 3.	297
A.3	www.faz.net	298
A.4	Die Welt, 28.9.2009, S. 3.	298
A.5	Bildzeitung, 28.9.2009, S. 3	299
A.6	Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S.3	300
A.7	Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S.1	300
A.8	Quelle Die Welt, 29.9.2009, S. 1.	301
A.9	taz.die tageszeitung, 28.9.2009, S. 1	302
A.10	Bildzeitung, 28.9.2009, S. 1	302
A.11	Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1	303
A.12	Die Welt, 23.10.2013, S. 1	303

A.13 BILD, 23.10.2013, S. 2/3	304
A.14 Bildzeitung, 23.10.2013, S.3	304
A.15 taz.die tageszeitung, 23.10.2013, S.6	305
A.16 Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.2013, S. 1	305
A.17 Quelle: privat	306
A.18 Quelle: Amélie Losier	306
A.19 Quelle: privat	307
A.20 Quelle: privat	307

Tabellen

3.1	Sample Tageszeitungen (Farbtabelle A.3 auf Seite 308) . .	64
6.1	Übersichtstabelle Typenbildung (in Farbe Tabelle A.2 auf Seite 309)	204
6.2	Fallübergreifender Kontrast (in Farbe Tabelle A.3 auf Seite 308) ¹⁸⁰	215
A.1	Sample Tageszeitungen (in Farbe)	296
A.3	Fallübergreifender Kontrast	308
A.2	Übersichtstabelle Typenbildung (in Farbe)	309

A Anhang

Süddeutsche Zeitung			
	28.9.2009, S. 3 (DPA)	29.9.2009, S. 1 (rtr)	23.10.2013, S. 1 (DPA)
Die Welt			
	28.9.2009, S. 3 (Lengemann)	29.9.2009, S. 1 (rtr)	23.10.2013, S. 1 (DPA)
Frankfurter Allgemeine Zeitung			
	28.9.2009, faz.de (ddp)	29.9.2009, S. 3 (rtr)	23.10.2013, S. 1 (DPA)
taz. die tageszeitung			
	29.9.2009, S. 15 (rtr)	28.9.2009, S. 1 (rtr)	23.10.2013, S. 6 (DPA)
Bildzeitung			
	28.9.2009, S. 3 (DPA)	28.9.2009, S. 1 (rtr)	23.10.2013, S. 3 (DPA)

Tabelle A.1: Sample Tageszeitungen (in Farbe)



Bild A.1: SZ. Quelle: Bernd Thissen/DPA, aus: Süd-
deutsche Zeitung, 28.9.2009, S. 3.



Bild A.2: SZ, Planimetrie (e. E.)



Bild A.3: FAZ, Quelle: DDP¹⁸¹



Bild A.4: Welt, Quelle: Martin Lenge-
mann, aus: Die Welt, 28.9.2009, S. 3.

¹⁸¹ Aus:<http://www.faz.net/aktuell/politik/wahljahr-2009/bundestagswahl/westerwelle-die-wucht-eines-jahrhundertergebnisses-1857880.html#aufmacherBildJumpTarget>, (letzter Zugriff: 24.11.2015).



Bild A.5: BILD, Quelle: Jens Wolf/DPA, aus: Bildzeitung, 28.9.2009, S. 3



Bild A.6: FAZ, Quelle: Wolfgang Rattay/Reuters, aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.9.2009, S. 3



Bild A.7: SZ, Quelle: Quelle: Reuters/Wolfgang Rattay, aus: Süddeutsche Zeitung, 29.9.2009, S. 1.¹⁸²

¹⁸² Dass die Bilder (von FAZ/FAZ) hier unterschiedlich groß sind, hängt mit ihrer Druckqualität zusammen und stellt *kein* analytisches Mittel dar.



Bild A.8: Welt, Quelle: DPA/Wolfgang Rattay, aus: Die Welt, 29.9.2009, S. 1.



Bild A.9: taz, Quelle: Reuters, aus: taz.die tageszeitung, 28.9.2009, S. 1



Bild A.10: BILD, Quelle: Reuters aus: Bildzeitung, 28.9.2009, S. 1,



Bild A.11: SZ, Quelle: Michael Kappeler/DPA, aus: Süddeutsche Zeitung, 23.10.2013, S. 1



Bild A.12: Welt, Quelle: Michael Kappeler/DPA, aus: Die Welt, 23.10.2013, S. 1.



Bild A.13: Bildzeitung, 23.10.2013, S. 2/3)



Bild A.14: BILD, Quelle (Hauptbild): Michael Kappeler/DPA, aus: Bildzeitung, 23.10.2013, S.3.



Bild A.15: taz, Quelle: Maurizio Gambarini/DPA, aus: taz.die tageszeitung, 23.10.2013, S. 6



Bild A.16: FAZ, Quelle: Maurizio Gambarini/DPA, aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.10.2013, S. 1¹⁸³

¹⁸³ Dass die Bilder (von taz/FAZ) hier unterschiedlich groß sind, hängt mit ihrer Druckqualität zusammen und stellt *kein* analytisches Mittel dar.



Bild A.17: Hochzeit 1,
Hochzeitsfotograf



Bild A.18: Hochzeit 2, freie Fotografin
Amélie Losier



Bild A.19: Hochzeit 2, private Aufnahme



Bild A.20: Hochzeit 3, private Aufnahme



Fotograf*in	Abgebildete Personen: Bezug Gegenüber = gerichteter Blick	
Hochzeits- fotograf*innen	 (A.Losier)	 (privat)
Gäste	 (privat)	 (privat)

Tabelle A.3: Fallübergreifender Kontrast











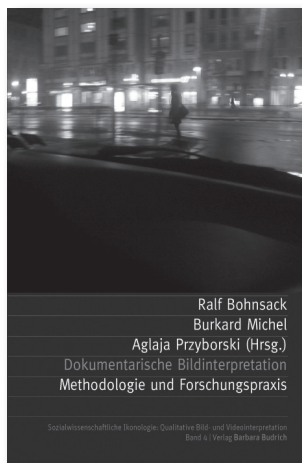
ästhetisches Agieren, Orientierungsrahmen	Zug	abgebildete Personen: Bezug Publikum (grüßende Gebärde)	abgebildete Personen: Bezug Fotograf*in (unmittelbare Körper)	abgebildete Personen: Bezug Gegenüber (gerichteter Blick)
Typ: dynamische Körperbilder indexikale Gestaltung (Fotografie als Abbild)	SZ	 28.9.2009, S.3 (DPA)	 29.9.2009, S.1 (rrr)	 23.10.2013, S.1 (DPA)
	Welt	 28.9.2009, S.3 (Lengemann)	 29.9.2009, S.1 (rrr)	 23.10.2013, S.1 (DPA)
<i>soziale Ordnung:</i> gestaffelt-gegliederte Ordnung	FAZ	 28.9.2009, faz.de (DDP)	 29.9.2009, S.3 (rrr)	 23.10.2013, S.1 (DPA)
	taz	 29.9.2009, S.15 (rrr)	 28.9.2009, S.1 (rrr)	 23.10.2013, S.6 (DPA)
Typ: statische Körperbilder Gestaltung modulierend (Bildlichkeit Foto)	BILD	 28.9.2009, S.3 (DPA)	 28.9.2009, S.1 (rrr)	 23.10.2013, S.3 (DPA)
Orientierung am Abbildcharakter des Fotografischen ist sekundärer OR <i>soziale Ordnung:</i> fixe, oben-unten Ordnung				

Tabelle A.2: Übersichtstabelle Typenbildung (in Farbe)

Sozialwissenschaftliche Ikonologie: Qualitative Bild- und Videointerpretation



Band 4

Ralf Bohnsack
Burkard Michel
Aglaja Przyborski (Hrsg.)
**Dokumentarische
Bildinterpretation**
Methodologie und
Forschungspraxis

2015. 383 S. Kt.
39,90 € (D), 41,10 € (A)
ISBN 978-3-8474-0110-0
eISBN 978-3-8474-0367-8



Band 7

Heike Kanter
Ikonische Macht
Zur sozialen Gestaltung
von Pressebildern

2016. 321 S. Kt.
39,90 € (D), 41,10 € (A)
ISBN 978-3-8474-0146-9
eISBN 978-3-8474-0456-9

Jetzt die Bände der Reihe in Ihrer Buchhandlung bestellen
oder direkt bei:

www.shop.budrich-academic.de



Schreiben mit Plan

**utb.**

Christian Wymann

Der Schreibzeitplan

Zeitmanagement
für Schreibende

utb S
2015. 120 Seiten. Kart.
9,99 € (D), 10,30 € (A)
ISBN 978-3-8252-4308-1

Studierende und Wissenschaftler/innen sind vor allem eins: Schreibende. Wer aber mit den eigenen Schreibgewohnheiten unzufrieden ist, dem kann ein Schreibzeitplan helfen, eigene Projekte leichter und schneller umzusetzen.

Zehn Schritte genügen, einen eigenen Schreibzeitplan aufzubauen und durchzuhalten. Schreibgewohnheiten werden identifiziert und hilfreiche Schreibroutinen entwickelt. Die Kontrolle über die eigene Schreibsituation kehrt zurück.

Jetzt in Ihrer Buchhandlung bestellen oder direkt bei:

www.utb-shop.de

utb GmbH | Industriestr. 2 | 70565 Stuttgart

Unsere Fachzeitschriften auf www.budrich-journals.de



- Einzelbeiträge im Download
- Print + Online Abonnements
- Online-Freischaltung über IP
- mit open access-Bereich



Verlag Barbara Budrich
Barbara Budrich Publishers
Stauffenbergstr. 7
D-51379 Leverkusen-Opladen

Tel +49 (0)2171.344.594
Fax +49 (0)2171.344.693
info@budrich-journals.de

Fragen Sie uns!

www.budrich-journals.de